

الدكتور سيد توفيق

أستاذ الآثار والمضارة المصرية
عميد كلية الآثار - جامعة القاهرة

إلى
أستاذة



Bibliotheca Alexandrina

في
الشرق الأدنى القديم
مصر والعراق

أربع
ألف

تاريخ الفن

في الشرق للهدوء القديم

مصر و العراق

١٣٩٤ هـ

دكتور سيد توفيق

أستاذ الآثار والمضارة المصرية القديمة
عميد كلية الآثار - جامعة القاهرة

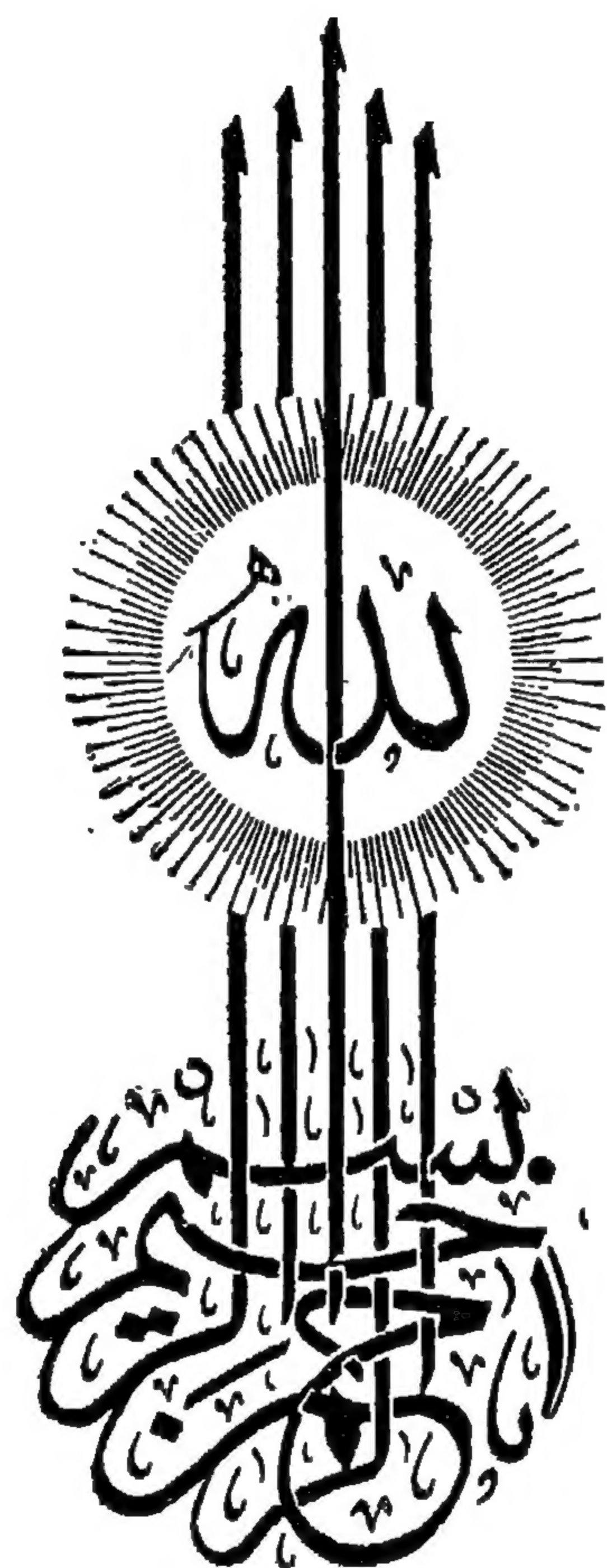
طبعة ١٩٨٧

الناشر
دار النهضة العربية
٣٢ شارع عيد الخالق ثروت - القاهرة

مطبعة جامعة القاهرة
والكتاب الجامعي

١٩٨٧

صمم الفلاف :
الفنان أبو الخير وديع



إفراء

الى ابني طارق

الى ابنتي صافيناز

بارك الله فيهما

ومتعهما بمزيد من الصحة والعافية

وانبتهما نباتا حسنا

سدد الله خطاهما ، وجعل التوفيق حليفهما

وهداهما الى سواء السبيل ، انه سميع مجيب الدعاء

سيد توفيق

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يحاول هذا الكتاب أن يحكى بأسلوب مبسط - بعيد عن التعقيد - قصة تاريخ الفن في كل من مصر القديمة ، وبلاد النهرين ، مع نظرة فاحصة الى فنون الانسان الأول ، وما أنجز من لوحات فنية رائعة ، خلده على مدى العصور والأزمان .

ولعل السبب الرئيسى الذى دفعنى الى كتابة هذا الكتاب هو افتقار المكتبة العربية - على حد علمى - الى كتب علمية فى هذا التخصص ، والفراغ الذى يشعر به أبناء الطلاب ومحبي الفنون وهواتها .

يهدف هذا الكتاب أيضا الى بث روح الجمال فى نفس القارئ العادى ، من خلال أهم الأعمال الفنية فى الرسم والتصوير والنقش والنحت وذلك فى إطار تاريخى واضح . وقد زودت الكتاب بالعديد من الصور والرسوم التوضيحية والشروح المبسطة والخرائط حتى يتمكن القارئ من متابعة هذه الأعمال فى سهولة ويسر ، ويجد فيه الفائدة المرجوة . ولقد عنت فيه بعرض صور لأهم الأعمال الفنية الشهيرة ، والتي تمثل أعلى المستويات الفنية فى عصرها والتي تعد بحق من أسس دراسة تاريخ الفن فى مصر القديمة وبلاد النهرين .

نأمل أن يفيد هذا الكتاب أبناءنا الطلبة والمهتمين بالفنون ،،،.

وعلى الله قصد السبيل

دكتور سيد توفيق أحمد
أستاذ الآثار والحضارة المصرية القديمة
كلية الآثار - جامعة القاهرة

الدقى فى الثانى عشر من ربيع الأول عام ١٤٠٧
الموافق الرابع عشر من نوفمبر عام ١٩٨٦

المدخل

(م ١ - تاريخ فن الشرق الأدنى القديم)

تاريخ الفن

يرمز تاريخ الفن الى تاريخ البشرية جمعاء ، فهو تراث الانسان على مدى العصور والأزمان ، وهو العلم الذى يتحدث عن تطور الفنون وقيمتها الفنية منذ أن خرجت من يد الانسان الصانع (الفنان) الذى رسمها أو شكلها الى عين المشاهد الذى شاهدها وقيمها . وتاريخ الفن هو العلم الذى يتابع تطور الفنون منذ عصور ما قبل التاريخ حتى العصر الحديث ، وهو التطور الذى يستهدف به الانسان حياة أفضل على الدوام ، فهو يناقش الأعمال الفنية - مرسومة أو منقوشة أو منحوتة - التى قام بها الانسان منذ العصر الحجري القديم حتى يومنا هذا . ويشمل تاريخ الفن تاريخ الفنون التشكيلية بفروعها المختلفة من عمارة ونحت وتصوير ونقش ورسم بجانب الفنون التطبيقية (١) . وسنكتفى فى بحثنا هذا بالحديث عن فن الرسم والنقش والنحت والتصوير .

ولا شك أن لتاريخ الفن علاقة بتاريخ كل فترة تاريخية على حدة . وبالتاريخ كمجموع ، وان كلا من الفنون على حدة (كالرسم والنقش والنحت والتصوير) يرتبط بعضها ببعض برباط العصر ، ويعنى هذا أن الفنون قد يؤثر بعضها فى بعض ، وقد يسيطر فن من الفنون فى فترة معينة على فن آخر مثال ذلك ما حدث فى عصر أخناتون عندما سيطرت مناظر قرص الشمس والأشعة النازلة منه على أغلب مناظر عهده ، وانعدمت تماثيل الآلهة والآلهات . ويجب أن نلاحظ أنه لا يوجد فن واحد بعيدا كل البعد عن أى فن غيره فى عصر معين ، اذ تتصل الفنون كلها بروح الثقافة العامة للعصر ، فلو عرفنا مثلا ، أن فترة معينة سادها مضمون نحتى أو تصويرى ، فسوف يكون لدينا دليل هام على المقاييس الفنية وعلى أذواق العصر (٢) .

(١) K. Woermann, Geschichte der Kunst, Leipzig 1929, S. 1.

(٢) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها مترجم بالقاهرة ١٩٦٦ ، ص ١٧ .

ومن مميزات دراسة تاريخ الفن القديم ، أنها توضح لنا كيف عاشت شعوب البشر وأجناس هذه الشعوب ، بل وتخبرنا عن عاداتهم وتقاليدهم وعقائدهم بل وآرائهم الاجتماعية . فالن باق كسجل لتجاربه المادية والنفسية ولأفكارهم بل ومطامحهم (١) . وسوف نرى في الصفحات التالية كيف كشف أسلافنا عن أنفسهم من خلال فنونهم .

الفن :

« الفن » سواء الساكن منه Static مثل العمارة والرسم والنحت والنقش والتصوير ، أو المتحرك dynamic مثل الموسيقى والرقص والتسثيل ، هو اصطلاح اختلف العلماء والكتاب والنقاد والفنانون بل والمؤرخون في تعريفه ، بل وتضاربت آرائهم في تحديد رسالته والهدف منه .

فمثلاً يذكر جمبرش Gombrich في مقدمة كتابه عن تاريخ الفن (٢) أنه « لا يوجد فن حقا ، بل هناك فنانون » .

«There really is no such thing as art, There are only artists».

ثم يضيف أنه « لا ضرر من أن نطلق على إنتاج هؤلاء كلمة فن ، على ألا تنسى أن معنى هذه الكلمة قد تغير من عصر الى عصر ومن مكان الى مكان » .

ويعتقد برنارد مايرز أن « الفن هو إنتاج ينتجه أناس من أجل أناس آخرين » (٣) .

أما جون رسكن John Ruskin الناقد الفني الأنجليزى فيؤمن بأن « الفن هو ما يتحد في اخراجه العقل والقلب واليد » .

«Fine art is that in which the hand, the head and the heart of man go together» (٤)

(١) برنارد مايرز : المرجع السابق ص ١٢ .

(٢) E.H. Gombrich, The Story of Art, New York, 1956 p. 5.

(٣) برنارد مايرز المرجع السابق ص ١٢ .

(٤) A. J. Abubakr, Die Aegyptische Kunst, in MDIK 24, 1969 (I. Teil) S. 1.

ويعرف الأديب الروسى. تولستوى Tolstoi الفن :

« بأنه عمل يستطيع شخص ما اهتزت أحاسيسه بشيء معين ،
أن يجعل عن قصد شخصا آخر تهتز أحاسيسه بنفس الشيء » *

«An action by means of which one man, having experienced a
feeling, intentionally transmits it to others» (١)

ثم هناك رأى يقول أن « الفن هو التعبير عن الطبيعة بأسلوب
شخصى » *

«Art in nature expressed through a personality» (٢)

أما هربرت ريد فيرى أن « العمل الفنى يجب أن يتخذ شكلا ،
غير أن اتخاذ العمل الفنى لهذا الشكل انما يتم عن طريق شخص معين
هو ما نسميه بالفنان » * ثم يوضح أن الشكل الجيد فى الفن هو الذى
يستعنا امتاعا يفوق الأعمال الأخرى وأن خير الأعمال الفنية هى تلك
الأعمال التى تتخذ خير الأشكال والتى تمنح المتعة لا لحاسة واحدة
بل لحاستين أو أكثر ... وبجانب الشكل هناك الابداع الذى يختص
به عقل الانسان ويدفعه الى ابتكار الرموز والأخيلة والأساطير التى تتخذ
لنفسها وجودا عاما معترفا به ، فالشكل هو وظيفة من وظائف الإدراك
أما الابتكار فهو وظيفة من وظائف التخيل (٣) *

ويؤكد الفنان صلاح طاهر « أنه لا بد للعمل الفنى من أن يجعل
نفس المشاهد فى حالة حركة ، أى أن ينشط النفس والذهن لمن يستوعب
هذا العمل الفنى ومن أجل هذا يعتبر عملية الابداع أساسا لكل الفنون ،
وروعة كل عمل فنى هى فى مقدار ما فيه من ابداع ومذاق خاص يحس
به الفنان والمشهد على السواء » (٤) *

Abubakr, op. cit., p. 1.

(١)

Ibid., p. 1.

(٢)

(٣) هربرت ريد : تعريف الفن ، ، مترجم بالقاهرة ١٩٦٢ ص ١٢ ،

٥٤ .

(٤) جريدة الأخبار يوم ٢٧/٩/١٩٨٤ .

« والفن بشكل عام - في رأى الفنان بيكار (١) - هو نشاط انساني يهدف الى ايقاظ ملكة الابداع والتجويد والسعى الى الأحسن والأفضل من خلال التعبير عن الذات ... ذات الفرد والجماعة ، واذ لم تنشط هذه الملكة لدى الأفراد والجماعات أصيبت بالجمود وسارت الحياة في خط عديم راكد وتلاشى الهدف الحركى التصاعدي التطورى الذى هو غاية جميع الفلسفات والأديان التى تشدد الرقى الدائم المتوجه الى قمة الكمال المطلق . لهذا كان تثقيف المشاعر والحواس من أنبل الأنشطة التى يمارسها الانسان بالفرصة ، متميزا بذلك عن جميع الخلائق ؛ ولهذا كان ايقاظ الملكات الابداعية والجمالية صورة حياتية يفرضها قانون التطور ، لأن الانسان الذى يعرف الغاية من وجوده يحول نشاطه الحياتى كله الى فن « نمائى » بناء ... فيحاسب سلوكه وتصرفاته ويحولها الى لوحة جميلة أو سنفونية رائعة ، فيتحقق التوافق الذى تسعى اليه البشرية فى صراعها الدائم مع نفسها » .

وأخيرا فالفن - فى رأينا - هو تعبير صادق لفكرة داخل الانسان (الفنان) يخرجها الى عالم الحس ، وكلما كان تعبير الفنان صادقا ، أضفى على العمل جمالا ، فالجمال الصادق هو التعبير الصادق ، فلا شك أن الصدق فى التعبير يحقق الجمال فى الفن .

الفنان :

يعرف برنارد مايرز الفنان بأنه « جهاز حساس ، يتقبل بواعث عاطفية من العالم الخارجى . وتمتص هذه البواعث ثم تترجم الى لغة الفن من خلال خامات فنية متنوعة ، وكذلك من خلال اللجة الفنية لتعصر ثم تنقل بأسلوب الفنان الشخصى » (٢) .

أما هريوت ريد فيرى « أن الفنان نفسه (يجب أن) يحس احساسا بويا ويضمن عمله الفنى جانبا من هذا الاحساس بحيث يصبح العمل كما لو كان « مفعيا » وينقل ما أحسه الفنان الى أى مشاهد لعمله الفنى » (٣) .

(١) جريدة الاخبار يوم ٢٧/٩/١٩٨٥ الصفحة الأخيرة .

(٢) برنارد مايرز : المرجع السابق ، ص ١٦ .

(٣) هريوت ريد : المرجع السابق ، ص ٤٧ و ٤٨ .

تذوق الفن :

نحن لا نعرف كيف يبدأ الفن ؟ كما لا نعرف أيضا كيف بدأت اللغة ؟ ولكي نشاهد الفن يجب أن يكون الانسان مبصرا ، فالفنون المرئية مثل النحت والرسم والتصوير والعمارة تتطلب الرؤية ، ولكن قليل منا يعلم كيف يشاهد هذه الأعمال الفنية ويتذوقها مثل ما تعلم الكلام والكتابة والقراءة •

وفي هذا الكتاب محاولة لتعلم كيف نشاهد الفن وتتذوقه •

كل عمل فنى هو تجربة فريدة قائمة بنفسها ، سواء بالنسبة للفنان الذى ابتدعه أم بالنسبة للمشاهد الذى شاهده وتأثر به ، ولهذا يعرف الفن بالأعمال الفنية التى تظهره وليس بالحديث عنه فقط •

وتعتقد هيلين جاردنر أن رأى القائل بأن الفنون المرئية يجب أن تكون جميلة ، رأى جانبه الصواب ، فتسميتها بالفنون الجميلة ، ما هو الا ترجمة حرفية للتعبير الفرنسى beaux-arts والذى ترجم الى الانجليزية بـ fine Arts وأصبح فى اللغة الألمانية schoene Kuenste ومعنى هذا أن الفنون الجميلة لا تنطبق الا على الأعمال الفنية « الجميلة » التى تشاهد فى متاحف الفنون الجميلة ، والتى لا يدخلها الا فئة معينة من المثقفين ومحبي الفنون ، وبالتالى فالفن — بالنسبة لهذا الرأى — لا ينطبق على الأعمال الفنية التى تعبر عن التجارب الانسانية اليومية • وهذا التعريف للفن هو مفهوم حديث بعيد عن الحقيقة (١) •

ولا شك أن أحد المتع التى ترتبط بالفن فى وجودها كشكل لتاريخ مرئى بالنسبة لنا فقد تقدر مثلا عملا فنيا لأسباب ليست جمالية بحتة ، ولكن لقيمه التاريخية مثل ما هو معروض فى بعض المتاحف العالمية من أدوات الزينة للسيدات وباروكات الشعر للسيدات والرجال وبعض ملابس الكهنة والأواني الزجاجية المعقدة وما شابه ذلك • كل هذه

Helen Gardner, Art through the Ages, 4th ed., New York, (١)
1959 p. 3.

الأتية - بالإضافة الى شكلها ولونها وملمسها وصناعتها - قد تبث
الانضول في نفس المشاهد ، لأنها رموز مرئية لحضارة الماضي وآثار
ملبوسة بقيت حية لنا لتحديثنا عن تاريخ وحضارة هذه الشعوب .

ويوضح برنارد مايرز (١) أن كل مستوى خاص بتطوير عناصر الرسم
والتصوير يختلف عنه في الماضي كما يختلف عنه في المستقبل . ولكل
هذه المستويات أسبابها التاريخية والبيئية ، كما أن كل مستوى من هذه
المستويات يعتبر ثابتا من الناحية الجمالية كالمستويات الأخرى .
ومن هنا ينبغي أن نبرز أحيانا حقائق غير مألوفة وهو ما نعتبره
في الحضارات الأخرى قصصا بالدرجة التي تختلف عن مستوياتنا
الحاضرة ، فليس من الضروري أن تكون هذه المستويات رديئة أو غير
سليمة ، وتعتبر أوضاع النسب والمساحة أو أى شيء آخر وجد
في الماضي سليمة وثابتة تماما بالنسبة لعصرها ، فهي ليست ناتجة
عن الجهل أو التشويه المرئي . ولكنها تناج لمطالب الوضع الديني
أو الاجتماعي أو غير ذلك . وقد نكون نحن في حاجة الى مزيد
من عناصر الفهم والادراك لفهم مثل هذه الأعمال الفنية ، وعلى ذلك
فينبغي لنا أن نفهم أنه اذا كانت النسبة أو المساحة والتكوين غير صالحة
بالنسبة للعصر الذي تنتمي اليه ، فليس لنا الحق أن ننتقد عصرنا خاصا
لعدم محاولة استكمال أهداف العصر الحالي .

ولا شك أن للدين قدسية في الأعمال الفنية ، فقد تؤثر فينا أنواع
أخرى من الانفعالات بشكل آلى في معظم حالات الاستمتاع المادي
أو العاطفي ، وذلك عند مشاهدة لوحات فنية مرتبطة بالمعاني الرفيعة
العاطفية للإيحاء الديني . ويكاد يصعب علينا أن نسلخ أنفسنا من استجابتنا
للعاطفة المرتبطة بهذا الشعور الديني ، مما يؤكد أن الممارسة الفنية
مجموعة من الانفعالات والانعكاسات .

وقد يعبر العمل الفني عن شيء قد نراه حولنا أو شيء قد يذكرنا
بماضي ، الا أنه في واقع الأمر يعبر عن شيء مجرد معنوي أو رمزي ،
ومهما كانت مقدرة الفنان ومهارته الفائقة فان ما يرسمه أو يصوره

(١) برنارد مايرز : المرجع السابق ، ص ٣٣٢ وما بعدها .

أو ينقشه أو ينحته لن يكون - في رأى هيلين جاردنر - مطابقاً للأصل الموجود في الطبيعة أو البيئة المحيطة به (١) . ولا شك أن فنون النحت والرسم والنقش والتصوير تجذبنا الى عالم مثير من الحس المملوس حيث تعمل حواس البصر واللمس والتفكير وحيث توجد الألوان والأشكال والملابس والحركات والانفعالات والأفكار التي انتشرت أمامنا في صور متنوعة جذابة قد تؤدي لفهم المعنى والوظيفة .

وقد يصدم المشاهد أحياناً حين لا يجد الانسجام الذي يتوقعه لخطوط الصورة التي أمامه ولكن المفروض أن هذا القبح مقصود بذاته ووراءه فكر وفيه كلمة يريد الفنان أن يبوح بها إلينا ، فالأمور ليست دائماً سوية أو منسجمة ، فالفنان حين يشير ببعض أعماله الى القبح الموجود في الحياة والمجتمع لا يعنى أنه يقدم شيئاً قبيحاً . لأن الذي يحكم على جمال اللوحة في هذه الحالة كونها استطاعت أن تحقق الجمال الفني لا الموضوعي . وانها استطاعت أن تنجح في التعبير عن حقيقة الشيء الذي يعيشه الفنان ويمتلىء به (٢) .

ولا شك أن العمل الفني يوجد القدرة على تذوق الفن ويوجد الحاجة الى الجماليات ، كما أن القدرة على التذوق « والعين العاشقة » تفتحان بدورهما المجال أمام الخلق الفني والانتاج لاشباع هذه الحاجات . بمعنى آخر أن التذوق ليس من باب « الاستهلاك » أو المتعة السلبية وإنما أيضاً من أسباب الابداع ، ومقدار حظ الفن من الاستيعاب هو جزء لا يتجزأ من تاريخ الفن (٣) .

ان الاستمتاع بالفن وتذوقه يختلف من شخص الى آخر ، فعلى الرغم من أن كثير من الناس ليس لديهم أى خلفية فنية مهما كان نوعها ، فأنهم يستخلصون المتعة الفنية المادية من أبسط صلة حية بصورة ما

Helen Gardner, op. cit., p. 4.

(١)

تستخدم هيلين جاردنر كلمة distortion بمعنى تشويه لاعتقادها بان الفنان مهما كانت مقدرته ومهارته سيشوه جمال الخالق عز وجل الموجود في الطبيعة .

(٢) محمد زكى العشماوى : جريدة الاهرام ، يوم ١٩٨٥/٩/٢٦ ص ١١

(٣) نعيم عطية : مجلة فكر وفن العدد ٣٣ لعام ١٩٧٨ ص ٦٩ .

لرؤحة معينة قد تكون لامرأة حسناء أو منظر طبيعي جميل . اذ انه من السهل ادراك الجمال - بدون أى دراية بالفن - سواء في المرأة أو في الطبيعة ، كذلك فان العامل الروائي أو القصصى أثره في تذوق العمل الفني فهو يساعدنا على تفهم ما كان في ذهن الفنان عند رسمه لنوحته أو فحته لتمثاله .

وغالبا ما يختلف الغرض الأصلي لكثير من أعمال الفن عن الوظيفة الحالية ، فمثلا تماثيل فراعنة مصر كانت قد نفذت لغرض ديني أو جنائزي . أما الآن فتخدم هذه الأعمال الفنية غرضا آخر هو المتعة الجمالية البحتة . وكما أوضحنا فكل عمل فني فريد في حد ذاته ، قد يشير الى مرحلة حضارية معينة ، بل ويكون مصدرا لتأريخها ، فالفن المرئي الحقيقي قد يعيش قرونا بل آلافا من السنين . مثال ذلك ما نشاهده من مناظر حضارية مصورة على جدران فخار عصور ما قبل التاريخ في مصر والعراق .

ان فترة تاريخية معينة سادها مضمون فحتى أو تصويري أو معماري : قد تعطى لنا المقاييس الفنية التي سادت هذه الفترة ، كما تشير أيضا الى أذواق أولئك الذين قاموا بتنفيذ تلك الأعمال الفنية . ولا شك أن لبعض الأعمال الفنية في النحت والتصوير وظيفة جوهريّة مثل الاحساس الجمالي ويتوقف استخدامها على ايقاظ الرغبة الحسية والعقلية والعاطفية المنعكسة على الفنان والمشاهد على السواء (١) .

الرسم :

عبارة عن وسيلة إيضاحية منظورة لما يفكر فيه الفنان وما يقوم بنخبطه في كل ميادين الخلق التشكيلي . ولا شك أن اتقان الرسم هو أساس لأعمال فنية كثيرة اذ لم يكن أساسا للطرق التنفيذية الأخرى .

ويجب الإشارة هنا الى ثلاثة أنواع من الرسوم :

(١) برنارد مايرز : المرجع السابق ص ٨٤ .

الرسم البسيط :

وهو عبارة عن تخطيط كروكى لشيء معين تمت رؤيته في لحظة معينة وبترتيب عارض ، أو قد يكون تسجيل سريع لخاطر ما أحب الفنان أن يرسمه في لحظة معينة . ولا شك أن الفنان الماهر يستطيع أن يجسم أى عمل فنى متكامل - إذا اراد - بالتخطيطات (أى الكروكيات) والتعبيرات الخطية السريعة . هذه الرسوم - على بساطتها - هي نوع من التعبير الذاتى وفى نفس الوقت قد تكون التسلية أو وسيلة للتمرين .

الرسى كعمل فنى متكامل :

النوع الثانى من الرسم هو العمل الفنى الكامل القائم بذاته وقد ينطبق هذا على اللوحات الفنية التى بها رسوم لوجوه بعض الشخصيات • Portraits

الرسم التحضيرى :

يمثل هذا النوع الرسومات التحضيرية (الكروكية) لبعض أعمال النحت والتصوير والأعمال الفنية الأخرى (١) .

الخط :

قد يكون الخط احدى الوسائل البسيطة بالنسبة للفنان ، ورغم أنه أكثر المواد أهمية ومنفعة له ، إلا أنه أكثرها تعقيدا . فهو تحديد أساسى لشكل معين له أنواع متعددة ، وهو وسيلة سحرية فى خلق شيء لم يكن له وجود من قبل ، فهو خالق للمساحات والمسافات والمجسمات ومظهر الرموز والاشارات والفراغات ... الخ .

والخطوط - بوجه عام - تلعب دورا هاما فى الرسوم المختلفة فلكل خط مدلول معين فمثلا :

(١) المرجع السابق ص ٦٩ وما بعدها .

الخط المستقيم : يوحى بالاستقامة والصلابة .

الخط الأفقى : يوحى بالهدوء والاسترخاء خاصة فى صور مناظر الطبيعة .

الخط العمودى : يوحى بالعظمة والتسامى .

الخط المنحنى : يوحى بالركة والليونة والحركة .

الخط المنكسر : يوحى بالتردد والتذبذب والخوف .

الخط الغليظ : يوحى بالقسوة والثقل .

والخطوط - بوجه عام - لها مدلول واسع ، فقد تكون حافة أو مكان اتصال المساحات أو محيطا لشكل كامل . وقد تكون مستمرة أو متقطعة أو تكون عمودية أو أفقية أو متوازية ، كذلك منها المنحرف والمقوس . ولا شك أن الفنان المتمكن يستطيع أن يتحكم فى هذه الخطوط داخل عمله الفنى ليظهر درجات التوافق والتضاد . على أن هناك نوع من الرسم لا يظهر فيه الخط مطلقا وذلك نتيجة لاستخدام قلم الفحم فى عمل المساحات المطلوبة على الورق . ويستخدم فى الرسم القلم الرصاص وقلم الفحم والطباشير والحبر والألوان المخففة .

الظل والنور :

تظهر أغلب الأعمال الفنية درجات مختلفة من الظلال والأضواء *
ونند تتحدد جودة العمل الفنى طبقا لاستخدام الظل والنور أى طبقا لما فى العمل الفنى من درجات متباينة من الفاتح والقاتم وتعرف هذه الدرجات بالقيم Value وتتدرج من الأبيض الى الأسود وما بينهما من آلاف الدرجات الفاتحة والمتوسطة والقاتمة .

* وهو ما يطلق عليه باللغة الإيطالية Chiaro-Scuro أى النور Chiaro والظلام Scuro انظر :

ويستخدم الفنان الدرجات المتعددة بين الأبيض الناصع والأسود القاتم ليثير الاحساس بالهدوء مرة وبالغموض مرة أخرى وعدم الراحة وعدم الاستقرار مرة ثالثة وهكذا . وتعدد هذه القيم ذات الدرجات المتباينة له أثره وأهميته بالنسبة لنفسية الفنان من الناحية العاطفية والجمالية .

اللون :

تلعب الألوان دورا هاما في بناء العمل الفني مثل ما تلعبه الخطوط والظلال . فاللون له أهميته بالنسبة للفنان أكثر من أى شيء آخر ، فبند تتأثر بنوعه الانفعالي . اذ أن اختيار الفنان للألوان وطريقة ترتيبه لها وتنسيقها وعلاقاتها فيما بينها يهدف الى خلق درجة انفعالية لهذه الألوان .

ولكل لون ثلاثة خصائص مميزة :

اسم اللون نفسه hue وقيمه Value وقوته intensity أو (Chroma) *

فاسم اللون يقصد أسماء الألوان المختلفة مثل : الأحمر والأصفر والأزرق .

أما القيمة فهي تعنى الفاتح والقاتم وما بينهما وهى خاصة لها صلة باللون فتشير مثلا الى الأحمر الفاتح والأزرق المتوسط والبرتقالى القاتم .

أما قوة اللون فتشير الى تدرج سطوعه من حيث كونه زاهيا أو معتما ، فمثلا لو أخذنا لونين من اللون الأزرق يتساويان في قيمة الدرجة القاتمة فأحدهما قد يكون ساطعا والآخر قد يكون معتما .

والألوان الأساسية هي الأحمر والأصفر والأزرق .

والألوان الثانوية التى يمكن تكوينها البرتقالى والأخضر والبنفسجى

* أما Tonalty فيقصد بها الدرجات المختلفة للون (الأحمر والأصفر والأزرق) بعض اضافة اللون الأسود أو الأبيض اليه - انظر :
H. Gardner, op. cit., p. 13.

- فالبرتقال يتكون من الأحمر والأصفر .
- والأخضر يتكون من الأزرق والأصفر .
- والبنفسجى يتكون من الأزرق والأحمر .

وهناك ما يطلق عليه الألوان المتقابلة فالأحمر يقابل الأخضر والأصفر يقابل البنفسجى والأزرق يقابل البرتقالى ، وإذا امتزجت هذه الألوان المتقابلة هدت بعضها البعض وإذا مزجت بنسب متساوية نتج عنها الرمادى ، وإذا تجاوزت الألوان المتقابلة قوى كلا منها الآخر وقد تحدث تضادا قويا (١) .

ولا شك أن دراسة ألوان الطيف - الأحمر ، البرتقالى ، الأصفر ، الأخضر ، الأزرق ، النيلي indigo والبنفسجى - وتكوينها وعلاقاتها الداخلية ببعضها له دوره فى تكوين الفنان .

ويمكن وصف بعض الألوان بالباردة مثل الأخضر والأزرق (ولهذا تستخدم فى تلوين مناظر الأشجار والحشيش والسما) كما أن هناك الألوان الدافئة مثل الأحمر والأصفر والبرتقالى (ولهذا تستخدم فى تلوين مناظر الشمس والنار) وقد تبدو الألوان الدفئة قريبة للمشاهد ولهذا تعرف بالألوان الأمامية أو القريبة advancing colours بعكس الألوان الباردة التى تعطى شعورا بالبعد ولهذا تعرف بالألوان الخلفية أو المبعدة retreating colours (٢) . كما أن للألوان تأثيرا واضحا على حواسنا وانفعالاتنا ، فاللون الأحمر - فى رأى هربرت ريد - يتمشى مع انفعال الغضب واللون الأصفر يتمشى مع انفعال السرور والأزرق مع انفعال الشرف وهكذا . على أن هناك جوانب ميكولوجية أخرى نجعل الفرد يفضل لونا على لون آخر لأنه يربطه بما يحب أو لا يحب بوجه عام . ويفسر هربرت ريد أيضا العلاقة الجمالية باللون كما يلى :

(١) أبو صالح الألفى : موجز فى تاريخ الفن العام ، القاهرة ١٩٦٥ ص ٢٥ وما بعدها .

(٢) برتارد مايرز - المرجع السابق ص ٢٤١ .

« اننا تتغلغل بسجيتنا في طبيعة اللون ، فتذوق عمقه أو دفأه أو تدرجه ، وبمعنى آخر صفاته الموضوعية ثم تنضى الى المطابقة بين هذه الصفات اللونية وبين انفعالاتنا » (١) .

اللمس :

يقصد باللمس سطح العمل الفني وتأثيره على المشاهد ، فهناك السطح الناعم والخشن والصلب واللين والمحبب والبارد والدافئ ، ويرجع ذلك الى طبيعة التكوين الخاص لمادة العمل الفني ، ولا شك أن لكل منها تأثير معين على نفسية المشاهد ينتقل اليه بواسطة الأصابع أو عن طريق العين فاللمس الناعم يتجنب الظلال ، في حين أن السطح الخش يحدث ظلا ونورا . ولا شك أن النحت وخاماته المختلفة من طين وحجر وخشب وبرونز يبرز أهمية اللمس وماله من آثار تثير حواسنا واهتمامنا ، فمن المؤكد أن ملمس الخشب يختلف عن ملمس المرمر الذي يختلف بدوره عن ملمس البرونز . وفي الواقع فالنحت يعطى احساسا مستقلا للأصابع يكمن في الشعور المنبعث من الخامات المنحوت منها وقد يكون اللمس ليس بهذا الوضوح في التصوير ، الا أنه موجود رغم ذلك . على أية حال أن الجمال في الفن هو نتيجة لنجاح تجميع الخطوط والملامس والألوان والأشكال حتى تنتقل فكرة ما من خيال الفنان الى احساس المشاهد .

النحت :

فن النحت هو فن التعبير من خلال الكتلة الصماء ، وحيث أن فن النحت يتضمن أشكالا مجسمة ذات أبعاد ثلاثة ، فهو يعطى الاحساس بالكتلة وبالحركة والفراغات التي حولها واللمس واللون . ومنطوق كلمة نحت يعنى تشكيل الكتلة الصلبة وفتحها بالآلات الحادة والأزاميل ، ويقتضى ذلك تجنب الزوائد والتسوءات واستخلاص منحوتات ذات أشكال وأشباه خاصة يطلق عليها تماثيل .

(١) هريوت ريد : تعريف الفن ، مترجم بالقاهرة ١٩٦٢ ص ٢٦ .

تدرج أبعاد التمثال المختلفة من الحجم الضخم الذى يزيد عن الحجم الطبيعى الى الشكل ذى الحجم الصغير جدا . فهناك على سبيل المثال تماثيل ضخمة نراها بوضوح فى الفن المصرى القديم مثل تماثيل أبو الهول للسلك خعفرع وتماثيل الملك رمسيس الثانى فى معبد الرامسيوم بالأقصر ومعبد أبو سنبل وهناك تماثيل بالحجم الطبيعى أو أكبر قليلا مثل التمثال الشهير للملك خعفرع وهناك أيضا تماثيل صغيرة جدا مثل التمثال الوحيد للسلك خوفو (ارتفاعه ٥ سم) .

ويعتبر الغرض الوظيفى من العوامل الأساسية لتحديد حجم التمثال . فحجم التمثال الذى يوضع داخل قدس الأقداس فى المعبد يختلف عن حجم التمثال الذى يوضع أمام المعبد وهذا بدوره يختلف عن حجم التمثال الثابت (أى الذى يصعب نقله الى متحف) المنحوت فى صخر جبل بعينه مثل تماثيل أبو الهول . ويجب ملاحظة أن كل عنصر من عناصر التمثال يجب أن تخضع لناحية الادراك الهندسى بمعنى أن الأرجل والأذرع وبقية الجسم ما هى الا خطوط متوازية تكون شكل التمثال الذى نحت من كتلة حجرية مستطيلة .

وقد سيطر الفنان المصرى القديم على الحركة بوضع جميع هذه الخطوط فى أوضاع متوازية مع الأرضية أو القاعدة ، ليجعل كلا من العين والأكتاف والأرجل والأقدام فى مستويات موازية بعضها البعض وهو ما يعرف بامامية التمثال frontality (١) .

وينقسم النحت الى ثلاث فروع :

١ - نحت حر أو نحت مستقل أو نحت كامل التجسيم ويقصد به التماثيل التى صممت بحيث يمكن مشاهدتها من جميع الجوانب وان كان هناك تماثيل ضخمة حتم الغرض الوظيفى لها أن تشاهد فقط من ثلاثة جوانب مثل تماثيل القراءة أمام صروح بعض المعابد ولذلك نجد أن المثال المصرى اهتم فقط بالمنظر الأمامى والمناظر الجانبية ولم يهتم بخلف التمثال لالتصاقه بالجدار .

(١) برنارد مايرز : المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

٢ - النحت (أو النقش) البارز ، وفيه تبدو الأشكال البارزة ملتصقة بالأرضية ، بمعنى آخر أن الفنان يهبط بمستوى الأرضية في مناظره عن مستوى أشكاله المنقوشة .

٣ - النحت (أو النقش) الغائر وفيه تكون الأشكال غائرة في الأرضية أى تكون منحوتة تحت مستوى السطح المطلوب تشكيله .
وأحيانا يقوم الفنان - كما فعل المصري في الدولة القديمة - بسلا نقوشه الغائرة بعجينة ملونة - نتيجة خلط الجص والجير والرمل واللون المطلوب - ثم تترك حتى تجف ثم يقوم بحفر تفاصيلها بالأزميل .
وفي هذه الحالة يترك النقش بدون تلوين .

وأخيرا فالنحت خاصة يحرك فينا الاحساس بالمهارة اليدوية للفنان بجانب الاستجابة البصرية .

التصوير :

هو فن تنظيم ألوان سائلة بطريقة معينة على سطح مستوى - (جدار ، ورق ، قماش ، لوحة ذات اطار) - من أجل ايجاد الاحساس بالمسافة والحركة واللمس والشكل أو تخيله . ويصعب أحيانا التفرقة بين التصوير والرسم ، لأن كلا الفنين يستخدم مواد ملونة عن سطح من لون مختلف ، الا أن التصوير غالبا ما يستخدم الفرشاة واللون السائل .

ويعد التصوير من أقدم الفنون التي ظهرت في العالم ، ويتضح هذا في الصور والرسوم التي سجلها الفنان الأول على جدران وسقوف بعض الكهوف الموجودة في جنوب فرنسا وشمال أسبانيا والتي ترجع الى عصور ما قبل التاريخ .

ولا شك أن تنظيم الألوان من حيث الوضع الامامى للألوان الساخنة ، والوضع الخلفى للألوان الباردة والاهتمام بالضوء والظلال (م ٢ - تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم)

في تكوين الشكل أثره الكبير في تكوين اللوحة الفنية ودليل على مقدرة الفنان .

طريقة الأداء في التصوير :

تدخل أغلب فروع التصوير تحت أربع أنواع :

الفرسكو :

هو تصوير على ملاط من الجير المبلل (مصيص) بألوان ممزوجة بالماء أو بالماء والجير وهو ما يطلق عليه الفرسكو المبلل fresco buon وهناك أيضا الفرسكو الجاف fresco secco وهو التصوير على جدار جاف نسبيا واستخدام ألوانا ممزوجة بالبيض وبذلك تكون قريبة الشبه من حيث النوع من تمبرا البيض . بمعنى أن الفرسكو الجاف يحمل انبيض اللون مخففا بالماء أما في الفرسكو المبلل فيحمل اللون الماء وحده (١) . وقد استخدم الفرسكو للرسم على الجدار أو لأعمال التصوير الثابتة .

التمبرا : Tempera

هو التصوير بالألوان الممزوجة بنسب معينة مع صفار البيض على أرضية مغطاة بطبقة رقيقة من الجص الناعم (مصيص gesso) أو (Plaster of Paris) .

ولهذا تعرف باسم تمبرا البيض . ويمكن التميز بسهولة بين اللون نفسه والأرضية في التمبرا بعكس الفرسكو حيث يصعب التميز بينهما إذ أن الأرضية - غالبا - ما تمتص اللون الممزوج . ويقتضى الرسم بالتمبرا تجهيز أرضية معينة فوقها الألوان الممزوجة بصفار البيض كطبقة منفصلة .

(١) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، مترجم بالقاهرة ١٩٦٦ ص ١٥٦ .

انظر :

H. Gardner, op. cit., p. 21.

وكانت التمبرا على الألواح الخشبية هي الخامة الأكثر استعمالا في التصوير على الحامل أو الأعمال التي يمكن نقلها • ثم أخذ الزيت ابتداء من أواخر القرن الخامس عشر يحل بالتدريج محل التمبرا (١) •

الزيت :

هو التصوير بألوان ممزوجة بالزيت - وغالبا ما يكون زيت بذرة الكتان - على خشب أو كرتون أو قماش وليس على أرضية من المصيص gesso ويتميز التصوير الزيتي بتنوعه في التعبير الذي تحققه هذه الخامة • ومن المميزات الرئيسية لمادة اللون الزيتي هي مدى مجال درجاتها اللونية من الفاتح الى الداكن في كل لون ، والعدد الكبير في الألوان الفعلية التي يمكن استعمالها • كذلك يمكن تصحيح الأخطاء في التصوير الزيتي وذلك باضافة طبقة أخرى فوق الطبقة القديمة ، وهذا ما لا يمكن تنفيذه في الفرسكو - والتمبرا - حيث يتشرب المصيص اللون الممزوج بالماء •

الألوان المائية :

هي من أقدم الخامات المعروفة للتصوير ، وهي عبارة عن ألوان ممزوجة بالماء توضع على الورق أو الحرير ، فيتبخر الماء وتبقى طبقة اللون المذاب فوق سطح اللوحة ، فالماء هنا ليس خامة بل هو وسيلة فقط لنقل اللون •

ومن الألوان المائية أيضا ما يعرف باسم الجواش Gouche وهو عبارة عن ألوان مائية سميكة تخلط باللون الأبيض ، وقد استخدمت مادة « الاسبداج » في البداية ثم حل محلها الزنك الأبيض منذ منتصف القرن التاسع عشر • وتتوقف شفافية الجواش على نسبة اللون الأبيض الممتزج بالألوان الأخرى •

(١) انظر المرجع السابق ص ١٥٦ وما بعدها .

وأخيرا يجب الإشارة الى الحبر الصينى الذى يذاب أيضا فى الماء -
وهو هنا يحل محل اللون - وهو المادة التى يستخدمها الفنان الصينى
يصور بها ما يتخليه على قطعة من الحرير أو أى خامة أخرى (١) •

ان العمل الفنى اذ تكون من خط مرسوم بمهارة ، وملمس استخدم
بحساس وتكوين متوازن وشكل متقن وامتزاج ألوان فنى مؤثر
قد تهتز له أحاسيس المشاهدين وهذه استجابة طبيعية لكل عمل متقن. •

(١) برنارد مايرز : المرجع السابق ص ١٦٩ .

الكتاب الاول

تاريخ الفن في عصور الانسان الاول

الفصل الأول

الانسان الأول

كان للانسان فن قبل أن يعرف الكتابة ، أوقد عرف بعض مؤرخى الفن الانسان بأنه مخلوق فنان ، فالانسان وحده هو المخلوق الذى يعمل بيده ، والفضل فى مركزه السامى بين سائر الاحياء راجع الى مهارته اليدوية (١) فمن المؤكد أن الانسان لم يتناسل من أى نوع من أنواع القرودة العليا التى ما زالت باقية حتى الآن ، فهذه القرودة ليست أجدادنا ، بل افترق فرع أصولهم عن فرعنا منذ مليون سنة على الأقل (٢) .

ان أهم خصائص الانسان هى الذكاء والقدرة على التعليم وقوة الشعور ، وهو يدين بهذه الصفات الى مخه ، وليست قصة تطور الانسان فى الواقع الا قصة تطور مخه ، لا تطور المظهر الخارجى لجمجمته (٣) .

ولكى نتكلم عن فن الانسان فى عصوره الأولى يجب أن نعرف - بإيجاز - تاريخه وتطوره وأفعاله وأفكاره وخصائصه الجثمانية ، وملكاته العقلية ومشيته المنتصبة ومقدرته على النطق ، ولكن كيف السبيل الى كتابة هذه الأحداث التى وقعت منذ آلاف السنين ؟ ونحن لا نملك تاريخاً مسجلاً لهذا الانسان .

-
- (١) جون. ا. هامرتن ، تاريخ العالم ، مترجم بالقاهرة ١٩٤٨ الجزء الاول ص ٢٥٣ .
- (٢) رالف لنتون : شجرة الحضارة ، مترجم بالقاهرة ١٩٥٨ الجزء الاول ص ٢٧ .
- (٣) آرثر كيت : تطور الانسان فى جون. ا. هامرتن ، تاريخ العالم ج ١ ص ١٦٤ .

ونهذا نعتمد دراساتنا عن -صور ما قبل التاريخ على كل ما خلفه الإنسان الأول لنا من أعمال فنية وأسلحة حجرية سواء في الطبقات الرسوبية أو في الكهوف أو المغارات أو المآوى الصخرية ، وكذلك على الأدوات المختلفة التي كان يستخدمها وعلى بقايا الغذاء الذي تركه من نبات وحيوان ، وعلى ما أبقاه لنا الزمن من أطلال المساكن والمواقد والمخازن والمقابر التي كان يدفن فيها موتاه .

ولم يكن سكان الكهوف - في رأي آرثر كيت - ممن يعنون بالنظافة ، فلم يكنسوا أرض هذه الكهوف ، ولذلك تكدست تحت أقدامهم فضلات ولائيمهم ورماد نارهم ، والمهجور من مواقدهم والمطروح من أدواتهم والضائع من حليهم . وكانت الأتربة تهب عند فوهة الكهف وتسقط من السقف قطع الصخور أو رذاذ من الماء المحمل بالأملاح الجيرية ، وهكذا يرتفع قاع الكهف تدريجيا حتى يصبح تحت مواطئ سكانه عشرة أقدام أو خمس عشرة قدما ، وقد تصل أحيانا إلى الثلاثين ، وتمثل كل طبقة من هذه الطبقات سجلا تاريخيا طال عليه القدم ، هذا بالإضافة إلى أن سكان هذه الكهوف غالبا ما يدفنون موتاهم داخل مساكنهم . وقد لوحظ أنه عندما كان ينشأ نمط في منطقة ما ، فإنه غالبا ما كان ينتشر تدريجيا في بقية المناطق ، وبعد أن يمضي على ذلك زمن قد يقصر أو يطول يعقبه نمط آخر وهلم جرا . وهكذا أمدتنا الكهوف بتاريخ - غير مدون - لانسان عصور ما قبل التاريخ (١) .

ظهر الإنسان الأول - أغلب الظن - في الزمن الرابع Quaternary من تاريخ القشرة الأرضية (من ٦٠٠.٠٠٠ إلى ١٠.٠٠٠ ق م) (٢) وعو زمن له عصران : الأول ويعرف باسم البليستوسين Pleistocene وهو عصر طويل للغاية ، اختلف العلماء في توقيته ، فمنهم من يقدره بعشرات الآلاف من السنين ، ومنهم من يقدره بمئات الآلاف من السنين .

(١) آرثر كيت : المرجع السابق ص ١٥٠ ، ١٥١ .

(٢) من الصعب جدا تحديد الفترة التي شغلها الزمن الرابع من تاريخ القشرة الأرضية ولهذا نرجع إلى الفروض المعقولة للعلماء لكي نقرّبها إلى ذهن القارئ انظر :

H. Kuehn, Vorgeschichte der Menschheit, Köln 1962 I. S. 11.

وعصر البليستوسين يشمل العصر الحجري القديم Palaeolithic بأقسامه . أما العصر الثاني فقد اصطلح على تسميته بالعصر الحديث أو الحقبة الحديثة Recent وهو يبدأ بالتقريب بحضارات العصر الحجري الحديث Neolithic ويظل ممتدا الى ما نعيش فيه الآن .

وقد شمل عصر البليستوسين في نصف الكرة الشمالي ، فترات جليدية أربعة ، أطلق عليها البرشت بينك Albrecht Penck ومساعداه ادوارد بروكنر Eduard Brueckner في الأعوام ١٩٠٢ - ١٩٠٩ أسماء الأنهار التي وجدت على مدرجاتها بقايا حضارات بشرية بدائية حجرية بين رواسب الجليد في جبال الألب الأوروبية ، وهي مراحل جنز Guenz ومندل Mindel ، ورس Riss وقرم Wurm وقد تخلل الفترات الجليدية الأربعة ثلاث فترات دفيئة (١) .

اختلف العلماء في التوقيت الزمني لبداية هذه الفترات الجليدية الأربعة وقد استطاع البرشت بينك طبقا للرواسب الجليدية وسمكها وطبقاتها أن يؤرخ هذه الفترات الجليدية على الوجه التالي :

- تبدأ الفترة الجليدية الأولى جنز Guenz حوالي عام ٦٠٠٠٠٠ تقريبا .
- وتبدأ الفترة الجليدية الثانية مندل Mindel حوالي عام ٥٠٠٠٠٠ تقريبا .
- وتبدأ الفترة الجليدية الثالثة رس Riss حوالي عام ٢٥٠٠٠٠ تقريبا .
- وتبدأ الفترة الجليدية الرابعة قرم Wurm حوالي عام ١٠٠٠٠٠ تقريبا (٢) .

(١) قابل كل عصر جليدي في أوروبا - أغلب الظن - عصر مطير في أفريقيا ، كما أن كل فترة دفيئة في أوروبا قابلها - أغلب الظن - فترة جافة في أفريقيا .

H. Kuehn, op. cit., S. 11.

(٢)

يجازف بعض الباحثين فيتعرض لذكر بعض الأرقام ، وهو أمر يعزف عنه العالم الذي يتوخى الدقة العلمية ، وقد أشرنا الى هذه الأرقام هنا للتقريب الى ذهن القارئ لا أكثر .

وقد ساد العصر المطير في شمال أفريقيا وشبه الجزيرة العربية أثناء وجود العصر الجليدي في أوروبا ، وكان لذلك أثره في تحول الصحراء الكبرى وصحراء بلاد العرب الى منطقة تتوفر المياه في أوديتها فظهرت فيها حياة نباتية برية (١) .

وقد ربط العلماء بين هذه الفترات الجليدية الأربعة وما يتخللها من فترات دفيئة ثلاث وبين حضارات حجرية أصطلح على تسميتها بأسماء الأماكن التي وجدت بها آثار هذه الحضارات في أوروبا (٢) .

والجدول الآتي (٣) يوضح هذا الترابط سواء بين الفترات الجليدية أو الدفيئة وتلك الحضارات وسلالة الانسان الذي عاش فيها .

(١) رشيد الناضوري ، جنوب غربى آسيا وشمال افريقيا ، بيروت ١٩٦٨ . ص ٨١ .

(٢) اهتم العلماء الغربيون بدراسة العصور والحضارات الحجرية منذ أكثر من قرن بمناطق غرب أوروبا أولا ، ولذلك أصبحت أغلب المصطلحات العلمية المعبرة عن تطور هذه الحضارات الحجرية مصطلحات أوروبية تطلق على كل ما يشابهها من حضارات سواء في الشرق القديم أو الغرب القديم .

(٣) قارن K. Plöetz, Auszug aus der Geschichte. Wuerzburg.

الانسان	الحضارات	الزمن	ة الجليد الأولى
؟ (١)	؟	من عام ٦٠٠,٠٠٠ تقريبا الى عام ٥٤٣,٠٠٠ تقريبا	جنز
انسان	ابفيلية (٢)	من عام ٥٤٣,٠٠٠ تقريبا	الفترة الدفيئة الأولى
هيدلبرج (٤)	وكلاكتونية مبكرة (٣)	الى عام ٤٧٨,٠٠٠ تقريبا	
؟	كلاكتونية وسطى (في الزمن)	من عام ٤٧٨,٠٠٠ تقريبا الى عام ٤٢٩,٠٠٠ تقريبا	رة الجليد الثانية مندل
انسان الصين (٦)	اشولية مبكرة (٥)	من عام ٤٢٩,٠٠٠ تقريبا	نرة الدفيئة الثانية
أو نسان بكين	ووسطى (في الزمن) كلاكتونية متأخرة (في الزمن أى أحدث)	الى عام ٢٣٦,٠٠٠ تقريبا	
الانسان الافريقى (٨)	المراحل الثلاثة الأولى	من عام ٢٣٦,٠٠٠ تقريبا	فترة الجليدية الثالثة
	من الليفلوازية (٧)	الى عام ١٨٣,٠٠٠ تقريبا	رس
انسان	الأشولية المتأخرة	من عام ١٨٣,٠٠٠ تقريبا	لفترة الدفيئة الثالثة
وادي نياندر (١٠)	الموستيرية (٩) الليفلوازية (المراحل من ٤ الى ٦)	الى عام ١١٨,٠٠٠ تقريبا	
انسان	الموستيرية المتأخرة	من عام ١١٨,٠٠٠ تقريبا	فترة الجليد الرابعة
كرومانيو (١٤)	أورينياسية سولتيرية (١٢) مجدلينية (١٣)	الى عام ١٠٠,٠٠٠ تقريبا	قزم

(١) لم يكشف حتى الآن عن الانسان الذى عاش في هذه الفترة .

(٢) Abbevillien لأن الأدوات الحجرية التى تنتسب الى هذه

الحضارة وجدت بكثرة في مدينة Abbeville على نهر السوم Somme

في شمال فرنسا وكانت تعرف هذه الحضارة من قبل بالشيلية Chelléen

نسبة الى بلدة Chellé على نهر المارن Marne شمال فرنسا .

ونوضع هذه الحضارات في ثلاث مجموعات على الوجه التالي :

١ - حضارة العصر الحجري القديم الأسفل ويشمل الحضارات الأبنيلية والأشولية والكلاكتونية وتمتاز آثار هذه الفترة بأنها كشفت في المواد الرسوبية في العراء .

٢ - حضارة العصر الحجري القديم المتوسط وتشمل الحضارة المستيرية وتمتاز آثارها بأن بعضها وجد في المواد الرسوبية في العراء والبعض الآخر وجد في الكهوف .

(٢) Clactonian نسبة الى Clacton وهي قرية شمال شرق لندن حيث وجدت مخلفات هذه الحضارة .

(٤) الاسم العلمى له هو Homo Heidelbergensis

(٥) نسبة الى ضاحية Saint Acheul بالقرب من اميان في وادى السوم بشمال فرنسا .

(٦) الاسم العلمى له Sinanthropus pekinensis

(٧) نسبة الى ضاحية Levallois-Perret بالقرب من باريس .

(٨) الاسم العلمى له Africanthropus njarsensis نسبة الى بحيرة نيأرا أو بحيرة اياسى بشرق افريقيا حيث وجدت أجزاء من جمجمة في طبقات من الحجر الرملى على الشاطئ الشرقى للبحيرة المذكورة . انظر : ابراهيم رزقانة - العائلة البشرية ، القاهرة ١٩٥٠ ص ٤٤ .

(٩) Moustérien نسبة الى كهف موستيه Moustier في حوض الدردنى جنوب فرنسا .

(١٠) الاسم العلمى له Homo Neanderthalensis نسبة الى وادى نائدر بالقرب من مدينة دوسلدورف Duesseldorf بألمانيا الغربية .

(١١) Aurignacien نسبة الى كهف اورنيك Aurignace في الجارون الأعلى في جنوب غرب فرنسا .

(١٢) Solutrén نسبة الى بلدة Solutré بالقرب من ماكو Mâcon في الجنوب الشرقى من باريس .

(١٣) Magdalénien نسبة الى كهف لامادلين La Madeleine في جنوب فرنسا .

(١٤) Crô-Magnon نسبة الى كهف في جنوب فرنسا .

٣ - حضارة العصر الحجري القديم الأعلى ويشمل باقى الحضارات وتمتاز آثار هذه الفترة بأن كلها كشفت داخل الكهوف فيما عدا الحضارة السولترية (١) .

الكشف عن بقايا الانسان الأول :

سنشير هنا فقط الى أهم الاكتشافات التى لعبت دورا كبيرا فى تاريخ الانسان الأول وتطوره .

فقد تم الكشف - فى ٢١ أكتوبر عام ١٩٠٧ عن فك أسفل ضخيم لانسان على عمق ٢٤ مترا فى حفرة من الحصباء فى مدينة ماور Mauern انتى تبعد عشر كيلو مترات عن مدينة هيدلبرج بألمانيا الغربية . وقد أطلق عليه الدكتور أوتو شوتنسك Otto Schoetensack أستاذ علم الحفريات فى جامعة هيدلبرج فى ذلك الوقت اسم Homo heidelbergensis أى انسان هيدلبرج . والفك سليم وبه أسنانه جميعا وفى حالة جيدة (صورة رقم ١) . ويعد من أقدم السلالات البشرية المعروفة لنا حتى الآن ويعتقد أنه عاش فى الفترة الدفئة الأولى بين الأعوام ٥٤٣٠٠٠ و ٤٨٧٠٠٠ (٢) .

وقد اعتمد شوتنسك عند تحديد هذا التاريخ على الحفريات الحيوانية الموجودة فى الطبقة المحتوية على الفك ، وذلك لعدم وجود آلات صوانية يمكن أن تعطى فكرة عن عصرها . فقد وجد فى نفس الطبقة حفريات لدبية وأسود وقطط وغزلان وثيران من نوع الثور الأمريكى ووعول والفيل ذو الناب المستقيم وهى حيوانات ترجع كلها الى أوائل عصر البليستوسين والفترة الدفئة الأولى (٣) .

كما عثر دكتور دافدسن بلاك Davidson Black فى ديسمبر عام ١٩٢٩ فى حفائره بالقرب من قرية شوكوتين ، جنوب غربى بكين فى كهف

(١) أنظر ابراهيم رزقانة : الحضارات المصرية فى فجر التاريخ القاهرة ١٩٤٨ ص ٢٨ .

(٢) H. Kuehn, op. cit., S. 26.

(٣) ابراهيم رزقانة ، العائلة البشرية : القاهرة ١٩٥٠ ، ص ٦١ .

على عمق ٣٣ مترا على غطاء جمجمة بشرية (صورة ٢) ، أطلق عليها اسم *Sinanthropus Pekinensi* أى الانسان الصينى البكينى .
ثم تابع بعده الأبحاث مساعده الصينى دكتور باى Pei فكشف عن ١٥٠ حفرة انسانية تنتمى الى ٤٥ انسان صينى . وهناك احتمال كبير بأن انسان الصين كان يستخدم النار اذ وجدت آثار الحريق فى كثير من رماد الكهف بجانب الآلة الحجرية (١) وقد عاش هذا الانسان - أغلب الظن - فى الفترة الدفينة الثانية أى بين الأعوام ٤٢٩٠٠٠ و ٢٣٦٠٠٠ .

فى عام ١٩٣٥ عثر كول لارسن Kohl-Larsen على الشاطئ الشرقى لبحيرة نيارا (أو بحيرة اياسى) بشرق أفريقيا على أجزاء من جماجم بشرية وصل عددها حوالى المئتين فى طبقات من الحجر الرملى فى حالة حضرية شديدة ، ولذلك كانت سميكة وقد أطلق فينرت Weinert بعد أن قام بتركيب جمجمة من هذه الأجزاء اسم *Africanthropus Njarensis* أى انسان نيارا الأفريقى وقد عاش هذا الانسان - أغلب الظن - فى العصر المطير الثانى (٢) .

انسان وادى نياندر :

لا شك أن أهم الاكتشافات الخاصة بتطور الانسان الأول ظهرت فى أغسطس عام ١٨٥٦ على عمق ٦٠ سم فى وادى نياندر Neandertal بالقرب من مدينة دوسلدورف Duesseldorf فى ألمانيا الغربية .
عندما تم الكشف عن غطاء جمجمة لانسان (صورة ٣) بجانب بقايا عظمية أخرى ، وبعد مناقشات استمرت ثمان سنوات أطلق عالم التشريح كنج W. King على هذه الجمجمة اسم *Africanthropus Njarensis* أى نسان وادى نياندر (٣) (صورة ٤) .

(١) H. Kuehn, op. cit., S. 24.

(٢) يمكن القول بوجود خمسة عصور مطيرة فى عصر البليستوسين بشرق أفريقيا .

انظر : ابراهيم رزقانة : العائلة البشرية ، ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

(٣) H. Kuehn, op. cit., S. 35, 36,

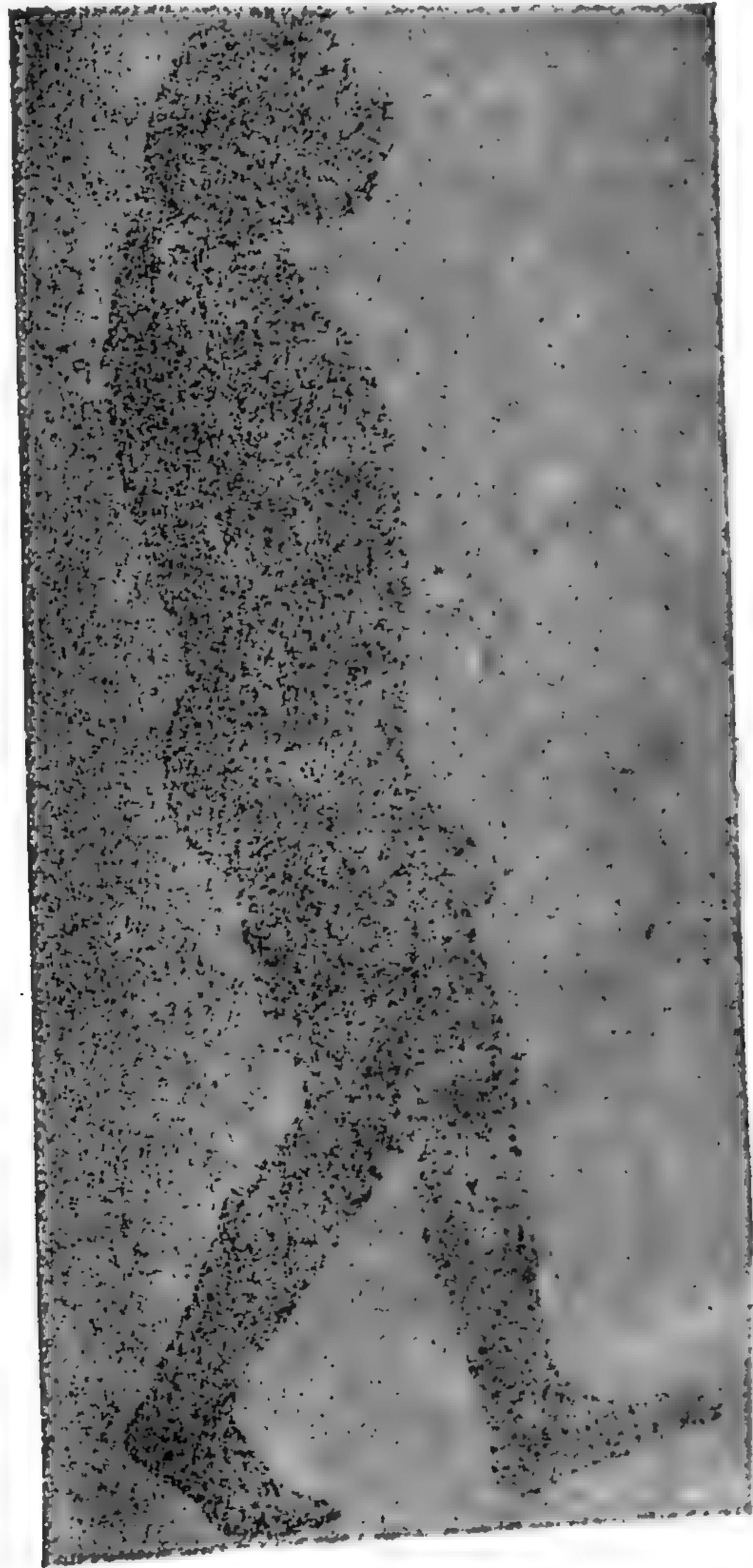
وقد عثر على مجموعة كبيرة ، في جهات مختلفة من أنحاء العالم ، يزيد عددها عن المئة من سلالة انسان وادى نياندر أو ما يمكن أن يطلق عليه الانسان الموستيرى ، أى الذى صنع واستخدم الآلات الموستيرية .

ولعل أهم هذه الاكتشافات ما تم العثور عليه في الفترة من ١٩٠٨ الى ١٩١٢ في بعض المآوى الصخرية في منطقة الدردوني بجنوب فرنسا فقد وجدت هياكل لهذا الانسان في لا كينا La Quina (صورة ٥) ولاشابل أو سانت La Chapelle - aux Saints (صورة ٦) ولومستير Le Moustier (صورة ٧) . كما كشفت حفريات هذا الانسان في كهف سباى في بلجيكا وفي كرايينا في يوغوسلافيا . كذلك عثر على بقايا هامة لهذا الانسان في جبل طارق وفي كهف الطابون ومغارة انسخول في جبل الكرمل في فلسطين .

ولعل السبب في العثور على هذا العدد الكبير من الحفريات الانسانية لانسان وادى نياندر في جهات مختلفة من العالم يرجع الى أن هذا الانسان كان يدفن موتاه ، ولهذا وصلتنا عظام هذا الانسان كاملة . وهى تدل على متانة بنيانه وعلى تناسبها مع شكل الرأس . ويبلغ طول الرجل ١٦٠ سم تقريبا وطول المرأة يصل ١٥٤ سم تقريبا (١) . وكانت العظام سميقة وثقيلة ، وكانت المفاصل عريضة والكتفان عريضتين ، وشكل الصدر كالبرميل . وكان يظهر بعض الانحناء . كما وجد الانحناء في عموده الفقرى وفي عظام فخذه ، مما يحتل معه أنه كان يمشى منحني الظهر ، مقوس الركبتين (شكل ١) .

وانسان وادى نياندر يمثل مرحلة أخرى من مراحل تطور الانسان . ويبدو أنه عاش في الفترة الدفينة الثالثة أى بين الأعوام ١٨٣٠٠٠ الى ١١٨٠٠٠ ، واستعمل الأدوات الليفلوازية والموستيرية ، كما دلت الاكتشافات انه استعمل النار أيضا وانه كان يدفن موتاه — مما ساعد

العلماء في معرفة الكثير عن هذا الانسان - وكان يضع معهم أدواتهم الحجرية ، اعتقاداً منهم - أغلب الظن - في خلود الروح أو - ربما - ايماناً بالبعث . وقد وجدت عادة دفن الموتى في جميع الكهوف المكتشفة ، مما يدل على أن هناك عقائد دينية وعبادات مشتركة كانت منتشرة بينهم ومما يميز هذا الرأي أنه كشف بأحد الكهوف صف من جماجم الدبة وضعت - أغلب الظن - لغرض بعينه .



(شكل ١) شكل تخيلي لانسان وادى نيا ندر

ويرى ابراهيم رزقانه أن دقة صناعاتهم الحجرية واعتقاداتهم الدينية قد تشير الى رقى هذا الانسان في الناحيتين الروحية والمادية (١) .

انسان كرومانيو :

لعبت الصدفة وحدها دورا هاما في اكتشاف الانسان العاقل ، وهو الذى أطلق عليه العلماء اسم Homo Sapiens أى الانسان العاقل ، وهو الانسان الذى عاش فى العصر الحجرى القديم الأعلى . ومعلوماتنا عنه مستمدة من الهياكل العديدة التى تم الكشف عنها فى جنوب فرنسا . وأهم الصفات الجسمانية لهذا الانسان ، هى كبر حجم المخ ، وعرض الوجه ، واتساع العينين وطول القامة . وقد قامت على أكتاف هذا الانسان الحضارة الأورينياسية . ويبدو أن عاش فى الفترة الجليدية الأخيرة ، أى بين الأعوام ١٨٠٠٠ الى ١٠٠٠٠ ويميل بعض العلماء الى الرأى القائل بأن الانسان العاقل قد عاش بين الأعوام ٣٠٠٠٠ و ١٠٠٠٠ ق.م (٢) واستعمل الأدوات الحجرية الأورينياسية والسولترية والمجدلينية ، ويعتقد أيضا أن له الفضل فى وضع أسس الحضارة التى يعيش عليها الانسان الحالى وأنه يمثل المرحلة الأخيرة التى خرج من صلبها السلالات والأجناس الحالية .

فقد كشف عمال السكة الحديد عام ١٨٦٨ عند قيامهم بمد خط للقطار بالقرب من كهف يعرف باسم كرومانيو Crô Magnon فى جنوب فرنسا على خمس هياكل انسانية ، ومعها العديد من عظام الحيوانات والأدوات الحجرية ومجموعة من القواقع ، فأبلغوا أحد المهتمين بالآثار ،

(١) ابراهيم رزقانه : العائلة البشرية ص ٦٥ ، ٧٠ ، ٧٢ .

H'Kühn, op .cit., S. 96

(٢) أنظر :

يعتقد الكسندر مارشيك A. Marshach أن الانسان العاقل بدأ

يظهر فى أوروبا منذ ٣٧.٠٠٠ عام أنظر :

National Geographic Magazine, January 1975 p. 71.

(م ٣ - تاريخ الفن فى الشرق الأدنى القديم)

الذى قام بعمل حفائر وكشف عن مجتمعتين ومجموعة من الأدوات العظمية التى كان يستخدمها انسان هذا العصر ، بعد ذلك كشف لويس لارنت Louis Lartet فى نفس هذا الكهف عن السن الامامى لحيوان الماموث مما أثبت أن انسان هذا الكهف قد عاش فى العصر الجليدى الرابع وقد أكد ذلك أيضا أن أحد الجماجم كانت مغطاه بطبقة من الستالجميت Stalagmite (وهو راسب كلسى متحجر يعلو من أرض بعض المغاور والكهوف) كما ألقى فى نفس الوقت فكرة انتساب هذا الانسان للعصر الحالى . على أن وجود بقايا عظام لدية الكهوف والماموث وعظام أخرى لحيوانات عاشت فى الفترة الجليدية الرابعة هو دليل مادي ملموس على انتساب انسان كرومانيو الى عصر ثرم أو الفترة الجليدية الأخيرة . وقد أثبتت هذه الاكتشافات أن انسان العصر الجليدى الرابع كان يدفن موتاه ومعها بعض الأدوات الحجرية ، ومستلزمات الزينة (بالنسبة للسيدات) . وقد تم حفر الكهف بالكامل بحمل محله الآن فندق يعرف باسم فندق كرومانيو (١) .

انسان جريما لى :

وينتمى الى عصر انسان كرومانيو أيضا انسان جريما لى Grimaldi فقد تم الكشف فى ٢٦ مارس عام ١٨٧٢ فى منطقة جريمالدى بالقرب من مونت كارلو على ساحل الريفيرا عن تسع كهوف ، وجد بها العديد من الهياكل الانسانية لرجال ونساء ولطفلين . وقد دفن الطفلان فى كهف خاص بهما أطلق عليه Grotte des Enfants أى كهف الأطفال . وقد وجد مع هذه الهياكل أدواتهم الحجرية وبعض مستلزمات الزينة من قواقع وأساور صنعت من الأحجار والعظام .

على أن أهم الاكتشافات التي تمت في منطقة جريمالدي قام بها
E. Rivière الذي وجد في كيف - أطلق عليه بعد ذلك Du Cavillon
هيكلا لإنسان تحت طبقة من الستاليجيت فكان هذا دليلا على أن هذا
الإنسان كان ينتمي إلى العصر الجليدي الرابع ، كما أكد هذا أيضا
وجود الأدوات الحجرية التي ترجع إلى الحضارة الأورينياسية . هذا
الهيكل معروض الآن في متحف مونت كارلو .

وقد تم العثور في كهوف جريمالدي على ١٦ هيكلا ، كلها تنتمي
إلى جنس الإنسان العاقل (١) .

لم يعثر حتى الآن عن بقايا آثار تدل على فن إنسان وادي نياندر
سواء مناظر أو رسوم وإن وجد نحت بدائي ، بعكس إنسان كرومانيو
الذي يعتبر صاحب حضارة متكاملة وفن متطور وأعمال فنية ذات قيمة
عالمية كما سنشاهد في مجرى هذه الدراسة .

الفصل الثاني

النحت

في العصر الحجري القديم الأعلى

نعب فن النحت والنقش والرسم المحفور دوره أيضا في فنون الإنسان الأول ، فبجانب المناظر الثابتة على جدران وسقوف الكهوف في جنوب فرنسا والمآوى الصخرية في شرق أسبانيا • كشفت لنا بعثات الآثار عما أبقاه الزمن لنا من منتجات الإنسان الأول في فن النحت والنقش والرسم المحفور ، أو ما يطلق عليه اصطلاحا الفنون الصغرى ، أى الآثار الفنية الصغيرة التى يمكن نقلها نعرضها في المتاحف أو للدراسة • وقد تم الكشف عن هذه الآثار الفنية في الأماكن التى عاش فيها الإنسان الأول ، ولهذا يمكن أن يطلق على هذه المنحوتات التى قام بنحتها الإنسان الأول الذى كان حرفته الأونى الصيد ، فن الصيادين الأوائل • فقد كان ينحت التماثيل سواء النسائية أو الحيوانية ، كما كان ينقش بعض أدواته وأسلحته ، فهل كان للعقيدة الدينية والسحر دخل في نحت هذه التماثيل ؟ أم كان عنصر الزخرفة هو الهدف الأساسى لهذا الفن في هذه المرحلة المبكرة من حضارة الإنسان الأول ؟

يرى مارت R. Marett أن النحت — أغلب الظن — قد سبق فن التصوير من حيث التسلسل الزمنى والسبب — في رأيه — أن تمثيل الشيء في أبعاد ثلاثة ، أى في المادة الصلبة يكون أقرب الى الذهن من تسجيل أثر في صورة ذات بعدين على سطح مستو ... ويحتمل أن التجارب الأولى للإنسان الأول كانت في مادة لينة مثل الصلصال ، ثم تحول بعد ذلك الى العاج والعظم والقرون ، ايثارا لها على الحجر لأنها تشبع له المجال لابرار جهده في التشكيل (١) .

فهل حقيقة سبق فن النحت فن الرسم والتصوير ؟ سؤال حائر ولكن بقايا المنحوتات التي عثر عليها عام ١٩٦١ بالقرب من مدينة هامبرج بألمانيا الغربية والتي تمثل مجموعة من التماثيل الحيوانية والانسانية والتي ترجع الى انسان وادي نياندر قد تؤكد ذلك (١) وخاصة اذا أخذنا في الاعتبار أن هذا الانسان لم يترك لنا لوحات مرسومة أو مصورة مثل التي تركها لنا انسان كرومانيو .

أما الرسم فكان أغلب الظن مرحلة نالية للنحت ، عندما استخدم الانسان الأول أصبعه في الرسم - بدلا من الفرشاة التي لم يعرفها - بعد وضعه في مادة ملونة مبللة ، فقد شوهد في كهف Niaux بجنوب فرنسا بيسون صغير وسكة قام الانسان الأول برسمها أغلب الظن بأصبعه ، بعد أن وضعه في الرمل ، ثم رسبت فوقهما طبقة رقيقة من حجر الجير الذي كان عالقا بمياه المطر فأبقت عليهما (٢) .

ظهرت الفنون المنقولة أو الصغرى للإنسان الأول ابتداء من العصر الحجري القديم الأعلى ، وبالتحديد في الفترة الأورينية - (بين الأعوام ٣٠٠٠٠ و ٢٣٠٠٠ ق م) . بالتقريب . وقد ظهر هذا الفن للمرة الأولى في وسط وغرب أوروبا ، ثم كثر هذا الفن وتطور في العصر البريجوردي Perigordian (٣) - بين الأعوام ٢٣٠٠٠ و ١٧٠٠٠ ق م . بالتقريب) - في غرب أوروبا . كما تتسب بعض الفنون الصغرى من المنحوتات الى الحضارة السولترية - (بين الأعوام ١٧٠٠٠ و ١٥٠٠٠ ق م بالتقريب) - ، على أن قلة المنحوتات في الحضارة السولترية ، قد يشير الى أن الانسان السولتري كان غير ميالا لعمل التماثيل . وقد تميزت الحضارة المجدلينية - (بين الأعوام ١٥٠٠٠ الى ١٠٠٠٠ ق م) بالعديد من التماثيل والأدوات المنقوشة أو ذات الرسوم المحفورة في غرب أوروبا (٤) .

(١) H. Kuehn, Vorgeschichte der Menschheit, köln, 1962, I, S. 48.

(٢) تاريخ العالم ، الجزء الأول ، ص ٢٦٥ وما بعدها .

(٣) نسبة الى منطقة بريجور Périgord في جنوب غرب فرنسا .

(٤) H. G. Bandi, The Art of the Stone Age, in Art of the World, New York, 1961, p. 105 f.

ولا شك أن من هذه التماثيل والأدوات المنقوشة أو ذات الرسوم منحوتة لها قيمتها الفنية في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الحضارة الإنسانية ، وخاصة إذا وجدت في أماكنها ، ومعها الأدوات التي صنعت بها . والتي قد تساعد المتخصص على تأريخها وعلى تقنية العصر الذي نحت فيه ، وقد تزداد هذه القيمة الفنية لهذه التماثيل والأدوات المنقوشة إذا وجدت في كهوف أو مأوى صخرية ذات نقوش أو رسوم ، مما قد يساعد على المقارنة وتحديد العصر الذي نحت أو نقش فيه .

يسنير هنا إلى أهم الانتاج المنحوت للإنسان الأول .

أولاً : التماثيل الحيوانية :

التماثيل الحيوانية المكتشفة حتى الآن كلها صغيرة ، أغلبها من العاج أو قرن الوعل أو العظم ، وبعضها من الطين والصلصال أو الأحجار . ويبدو أن الحيوان قد ألهم الفنان الأول ببذل قصارى جهده ، أكثر مما ألهمه الإنسان ، فقد غنى الفنان بنحت تماثيل الحيوانات ، وكان ميلاً للنزعة المطابقة للطبيعة في تمثيلها . ولعل أميز ما أخرج من يد الفنان الأول هو التماثيل الحيوانية التي يتعامل معها الصياد في حياته اليومية ، فهي صور واقعية طبيعية للحيوانات التي عاشت في العصر الجليدي الرابع مثل الحصان الوحشي واليزون والماموث (وهو فيل عظيم الجثة له أنياب لولبية كبيرة جداً) والدب وأسد الكهوف وحيوان الرنة والوعول ... الخ .

التماثيل التي كشف عنها تدل على مقدرة الفنان في نحت هذه التماثيل في مواد صلبة يصعب النحت فيها ، وخاصة إذا أخذنا في الاعتبار أنه كان يستخدم في نحتها أدوات حجرية فقط ، ويعتقد البعض أن هذا الإنسان الفنان كان يتسع بحاسة فنية خالقة .

ولعل من أهم التماثيل التي يجب الإشارة إليها تماثيل الحصان البري اندي عشر عليه ج . ريك G. Riek في كهف فوجلهرد Vogelherd في جنوب ألمانيا الغربية عام ١٩٣١ ، وهو منحوت من العاج ، وطوله ٨ سم ، ويعد من أجمل التماثيل التي عثر عليها في هذا الكهف وقد أمكن تأريخه - بواسطة الكربون ١٤ - بين الأعوام ٣٣٠٠٠ و ٢٩٠٠٠

بالتقريب أى يرجع الى الحضارة الأورينية (الوسطى) ويعد من أقدم التماثيل التى تفدها الانسان الأول ، وهو يمثل حصانا قريب الشبه بالحصان الطبيعى فى مظهره العام ، فقد وفق الفنان فى اظهار الشكل العام للحصان واهتم بتفاصيل الوجه ففتح الفم والعينين والاذنين ، وقد يعيب هذا التمثال قصر الأرجل سواء الأمامية أم الخلفية (صورة ٨) • وقد يكون هناك سببا - لا نعرفه - دعى الانسان الأول الى نحت هذه الأرجل بهذا القصر •

كما عثر ريك أيضا فى نفس الكهف السابق على تماثيل من العاج لحيوان الماموث ، ثابه مكسور وطوله ٥ سم ، ويتضح فيه كل المعالم الرئيسية لهذا الحيوان الضخم (صورة ٩) ، وقد حفرت علامات X عديدة على ظهر التمثال ربما للزينة ، ولا شك أن هذا الحيوان كان له دوره الكبير فى حياة الصيد التى عاشها الانسان الأول مما دعاه الى نحته ، ولم يعطى الفنان - هنا أيضا - اهتماما كبيرا لأرجل الماموث وخاصة الخلفية •

وهناك أيضا من نفس الكهف تمثالا لأسد من العاج أيضا ، يبلغ طوله ٨ر٨ سم وقد زينه الفنان أيضا بعلامات X وان لم يكن بنفس جودة التمثالين السابقين (صورة ١٠) • ثم هناك تماثيل صغير يمثل رأس أسد من العاج ، طوله ٣ سم ومنحوت من العاج ، وقد استطاع الفنان رغم صغر التمثال من اعطاء التفاصيل الكاملة الخاصة برأس الأسد (صورة ١١) •

وفى منطقة لامادلين فى الدردونى بجنوب فرنسا ، وجد نحت بديع ، يرجع للعصر المجدلينى الرابع لحيوان اليزون (أو البقر الوحشى) من العظم وهو يلتفت الى الخلف ، وهذه حركة يندر تمثيلها فى الفنون القديمة (صورة ١٢ ، ١٣) وقد أبدع الفنان فى تصوير رأس الحيوان بكل تفاصيلها من فم وعين واذن وقرن وشعر بأشكال وأحجام مختلفة •

وهناك نحت بارز آخر لرأس فرس يصهل وجد فى منطقة ماس دازيل Mas d'Azil فى منطقة البرينيز Pyrenees فى جنوب فرنسا ، ويرجع للعصر المجدلينى الرابع ، طول الرأس ٥ر٥ سم ، وقد وفق الفنان الأول الى أقصى الحدود فى تمثيل رأس هذا الحصان تمثيلا طبيعيا وكان أكثر توفيقا

في التعبير عن وجه الحصان - في حالة سهيل - بكل تفاصيله من فم وأذن وعين واذن ، كما أهتم أيضا بالتعبير عن معرفة الحصان وشعره (صورة ١٤) ويدل نحت رأس هذا الحصان بما فيها من جمال أن فنان العصر الحجري القديم كان يتحلى بعبقريّة حقيقية ومهارة صناعية .

وأخيرا يجب الإشارة هنا الى تمثال دب ، شكل من الصلصال ، كشفه عنه ن. كستريت عام ١٩٢٣ في كهف مونتسبان Montespan في الجارون الأعلى في جنوب فرنسا ، ارتفاع التمثال ٦٠ سم ، وطوله ١٤٠ سم وقد فقدت رأس التمثال الآن ، وقد شكله الفنان راقدا ، وعند مدت رجليه الأماميتين الى الأمام والخلفيتين الى أسفل بطنه (صورة ١٥) . وقد وجد مكتشفه ثقب كبير داخل رقبته ، ويعتقد أن خصص لكي تثبت فيه رأس دب حقيقية ، سقطت بمرور الزمن ، وقد عثر مكتشفه على بقايا تؤكد هذا الرأي ، وهناك احتمال أن بقية جسم التمثال كانت مغطاة بفرو دب زالت عنه .

والاعتقاد السائد الآن أن هذا التمثال كان له دوره في الطقوس السحرية الخاصة بصيد الحيوان ، وخاصة أنه وجد بجسمه العديد من الثقوب ، مما أدى الى الاعتقاد بأنها بقايا طعنات الحراب التي كان يسدها الانسان الأول في طقوسه الخاصة بصيد الحيوان في جسد التمثال على أمل أن يوفق في صيده الحقيقي المقبل .

وقد تقل القيمة الفنية لهذا التمثال عن بقية التماثيل السابقة ، الا أن حجمه ووجود بقايا طعنات الحراب فيه ، قد تعطي قيمة لما تضيفه من معلومات عن طقوس الصيد التي لها صلة بالسحر عند الانسان الأول في العصر المجدليني (١) .

وقد أبقى لنا الزمن أيضا على بعض نماذج لما يطلق عليه اصطلاحا قاذفات الحراب (٢) وهي من المخترعات التي تنطوي على جانب من الفطنة ، وهي تتكون من يد مديدة يصل طولها الى ٣٠ سم ، وذات فتحة

(١) انظر : تاريخ العالم ، الجزء الاول ص ٢٦٣ و

H. G. Bandi, op. cit., p. 44

béton de commandement

(٢) وهي ما يطلق عليها خطا

في طرفها ، يدخل فيها قاعدة الحرية وبذلك تزيد قوة قاذفها بما تزيد في قوة ذرائعه (١) . مثال ذلك قاذفة الحراب التي وجدت في كهف ماس دازيل ، فقد شكلت قممها على هيئة وعل صغير جميل ، تتضح فيه أيضا بعض التفاصيل . ويصل طول مقدمة القاذفة ١٠ سم أما القاذفة بأكملها فيصل طولها الى ٢٩٦ سم (شكل ٢ أ ، صورة ١٦) (٢) وهي منحوتة من قرن حيوان الرنة وترجع الى العصر المجدليني الأوسط (قارن شكل ٢ ب) .

والسؤال الآن ما الهدف الذي كان يسعى وراءه الانسان الأول من نحت هذه التماثيل ؟ ، ومن زخرفة أدواته المختلفة ؟ ، هل كان للمتعة الشخصية ؟ أم لأسباب أخرى ؟ .

يعتقد أغلب الباحثين أن العقيدة الدينية وانسحر هما السبب في نحت هذه التماثيل أو بأسلوب أوضح نقول أن المنفعة الشخصية (أى الناحية الاقتصادية) كانت هي الهدف الأساسي لنحت هذه التماثيل ، وقد يؤكد ذلك بقايا آثار الطعنات في تمثال الدب السابق (صورة ١٥) .

والرأي القائل أن الفنان ينحت الحيوان ليفتله بعد ذلك (أى يقتل تمثال الحيوان) عنى أساس اعتقاده بأن قتله في التمثال قد يساعده في صيده وقتله في الواقع رأى مقبول من أغلب الباحثين ، ولكنه قد ينطبق فقط على تماثيل الحيوانات الكبيرة أما تماثيل الحيوانات الصغيرة فكانت أغلب الظن تنحت لذاتها لكي تكون طوطما (أى رمزا مقدسا) تسهل لحاملها صيده في واقع الحياة ، ومما يؤكد ذلك ما قام به الباحث الأمريكي ' Marshack ' عندما وضع حصان فوجلهرد البري تحت المنظار المكبر ، فوجد أن النعم والعينين والأذنين قد نقشوا بعناية فائقة وانهم قد استهلكوا من كثرة الاستعمال ، وهو يتسائل كيف قتل هذا التمثال

(١) انظر : تاريخ العالم الجزء الاول ص ٢٦١ .

H. Kühn, op. cit., S. 49.

(٢)



(شكل ٢ ب)

(شكل ١٢)

نموذجان لقاذفة الرماح

- (شكل ١٢) : قاذفة رماح وقد شكلت قمتها على هيئة وعل صغير جميل .
- (شكل ٢ ب) : قاذفة رماح ؛ وقد شكلت قمتها على هيئة حصان يرى ومنحوتة من قرن الوعل .

بعد نحته مباشرة وقد استهلك من كثرة الاستعمال (١) ؟ ولعل الاجابة على هذا التساؤل يجيب عليها ر. هامان R. Hamann الذي يعتقد أن الفنان الأول كان ينحت التمثال على أمل الحصول عليه في واقع الحياة . فهو طوطم يسهل له - طبقا لعقيدته - الحصول على الحيوان المطلوب ، ولعل هذا هو السبب في أن أغلب تماثيل هذه الحيوانات قد نحتت - عن قصد - بأرجل قصيرة حتى تقل حركتها ويسهل الإمساك بها في الواقع (٢) .

لا شك أن الطقوس المختلفة الخاصة بالسحر والعقيدة والصيد كانت هي الأساس في نحت هذه التماثيل كبيرها وصغيرها ، ولكن يبدو أن المتعة الشخصية لعبت دورها أيضا . والدليل على ذلك أن الانسان الأول قام بزخرفة وتجميل أدواته الشخصية مثل عصا الساحر وعصا الزعيم (التي يعتقد الآن أنها كانت مخصصة لتقويم السهام المعوجة من خلال الثقب الموجود في طرفها بجانب استخدامها كقاذفة للرمح) والمصاييح ... الخ .

والسؤال الآن هل الدقة في النحت كانت ذات قوة فعالة في تقرير مصير الحيوان ؟ ليس هناك ما يثبت ذلك أو ينفيه ، لكن الملاحظ أن أغلب التماثيل بلغت منتهى الدقة والاتقان وكان للنزعة المطابقة للطبيعة حق الأسبقية في أغلب ما ينحت ، سواء وفق الفنان في هذا أم لم يوفق .

ثانيا : التماثيل الأنثوية :

يعتقد حتى الآن أن أغلب التماثيل الانثوية التي قام بنحتها الفنان الأول كان لها معنى رمزيا ، فقد بالغ الفنان الأول في تمثيل خصائص جسم المرأة ، فقد نحت الفنان الأول الأثني ممثلة الصدر والعجز والفخذين ربما لتكون رقني (تعويذة) تساعد على كثرة الانجاب ، فهي تمثل الأم الولود تمثيلا فيه غلو في إبراز صفات هذه الأم ،

(١) انظر National Geographic Magazine, Vol. 147, No. 1, January 1975 p. 68.

(٢) R. Hamann, Geschichte der Kunst, Band 1, München 1964, S. 48.

وربما كان تمثيل الاثنى بهذا الشكل - المبالغ فيه بالنسبة لنا في الوقت الحالى - هو نمط الجمال السائد في ذلك العصر .

ويرى هامان أن التماثيل الأثوية بهذا الشكل قد تشير الى رغبة الفنان في توضيح الهدف منها وهو القدرة على الاختصاص والعطاء وخاصة أن الفنان أهمل تفاصيل الوجه ولم يوضح معالمه وقد يتسائل البعض عن الأسباب التي دعت الفنان الى نحت أغلب هذه التماثيل بدون اقدام : ويعتقد هامان أن الهدف من عدم وجود أقدام ، ربما لكي تكون قليلة الحركة ، فلا تهرب وبذلك يمكن الاستفادة منها أطول مدة ممكنة في الغرض الذي خصصت له .

وسنعرض هنا أمثلة توضح الأسلوب الفنى في صناعة التماثيل الأثوية ولعل من أشهر التماثيل التي يجب الإشارة اليها تمثال « فينوس فلندورف » (صورة ١٧) أى عادة مدينة فلندورف Willendorf بالنمسا وهو يرجع للفترة الأورينية ، وقد عثر عليه عام ١٩٠٨ ، ومعرض الآن بمتحف التاريخ الطبيعى بفينا ، والتمثال منحوت من الحجر الجيرى ، ويبلغ ارتفاعه ١٠ سم وهو فى حالة جيدة من الحفظ ، ويمثل امرأة بدينة ، قصيرة الرجلين . وقد بالغ الفنان فى تصوير خصائص الأنوثة فيها ، وصفف شعرها على هيئة حبات صغيرة ، وقد تفادى تفاصيل الوجه بأن امال رأس التمثال الى الأمام والسؤال الآن هل هذا التمثال يظهر نمط الجمال الذى كان سائدا فى هذا العصر ؟

هناك أيضا تمثال عادة لسبيج Lespugue (صورة ١٨) وقد وجد عام ١٩٢٣ فى كهف Rideaux بقرية لسبيج فى الجارون الأعلى بجنوب فرنسا ويرجع للعصر الأورينى ، وهو منحوت من العاج وارتفاعه ١٤ سم ، ومعرض الآن فى متحف الانسان فى باريس . اهتم الفنان فى هذا التمثال بایضاح العناصر التى تهمة ، فزاد فى حجمها حتى بدت لا تتناسب مع الأجزاء الأخرى ، فنحت فخذين غليظين بصورة واضحة ، ورجلين قصيرتين شديدا التحوير وینقصهما القدمين ، كما ظهر الرأس صغير جدا والوجه بدون ملامح ، والشعر متدلى على الظهر والثدى شديد الانخفاض ، والذراعان تتدلى من أعلى . على أية

حال، فالتمثال شديد التحوير ، وقد وفق الفنان في اظهار عناصر الأنوثة التي تهمة والتي أراد ابرازها حتى يتحقق الهدف من هذا التمثال طبقا لعقيدته وتفكيره .

ومن أجمل التماثيل المنحوتة من عاج حيوان الماموث الرأس. الشهير المعروف باسم عادة براسمبوى Brassempouy (صورة ١٩) وقد عثر على هذا التمثال في منطقة لاند بجنوب غرب فرنسا عام ١٨٩٤ وهو صغير جدا ولا يزيد ارتفاعه عن ٣.٧ سم ومعرض الآن بمتحف الآثار القومي بمنطقة سان جرمان بالقرب من باريس ، والتمثال يمثل رأس فتاة ، وقد نجح الفنان في اظهار المعالم الرئيسية للوجه ، فأظهر الأنف والعينين والحاجبين بواسطة الخطوط وأهمل نحت الفم ، كما اهتم الفنان باظهار تفاصيل شعر الفتاة المصفف على هيئة خطوط متقاطعة .

ثالثا : تماثيل الرجال :

للآن لا نعرف السبب في ندرة تماثيل الرجال ، فذلك من الأمور التي يتغذر ادراكها ، ومن المحتمل أن الانسان كان يخشى أن يمثل نفسه ، وربما لأن التمثال - في اعتقاده - قوة سحرية تعطى قوة لم يمتلكها (١) فيتحكم في الآخرين ولهذا فتمثيل الانسان قد يمثل خطرا وتهديدا له . وربما لم يهتم الفنان الأول بنحت تماثيل للرجال لأنها ليست لها صفة ثقافية ، مثل تماثيل الحيوانات التي يعتقد أنها تسهل له الحصول على صيد وفير وتماثيل الاناث التي يأمل منها كثرة الولادة .

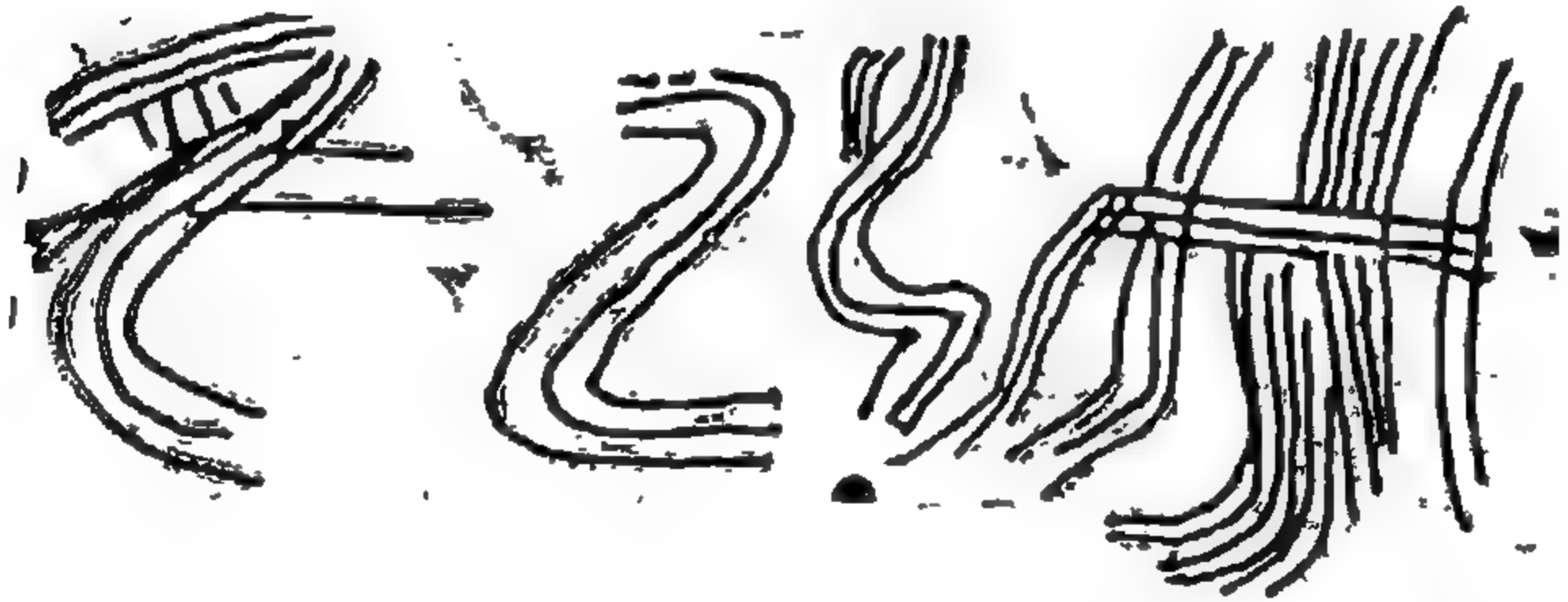
رابعا : الرسوم المحفورة :

وأخيرا نشير هنا الى ما اصطلح على تسمية بالرسم المحفور (حفر غائرا) على سطوح مستوية ، فقد عثر على العديد من النماذج التي قام بحفرها الفنان الأول ، وكان العظم من المواد المفضلة لديه بجانب العاج والقرن والأحجار الناعمة مثل الحجر الجيري . أما الرسوم

المحفورة فأغلبها للحيوانات التي كانت تعيش معه ، مثل الماموث والدب والوعل والتيس والسك ... الخ . وأغلبها يدل على براعة الفنان وتحكمه في المواد التي يحفر (أو يحز فيها) . وأقلها يمثل صورة آدمية محورة .

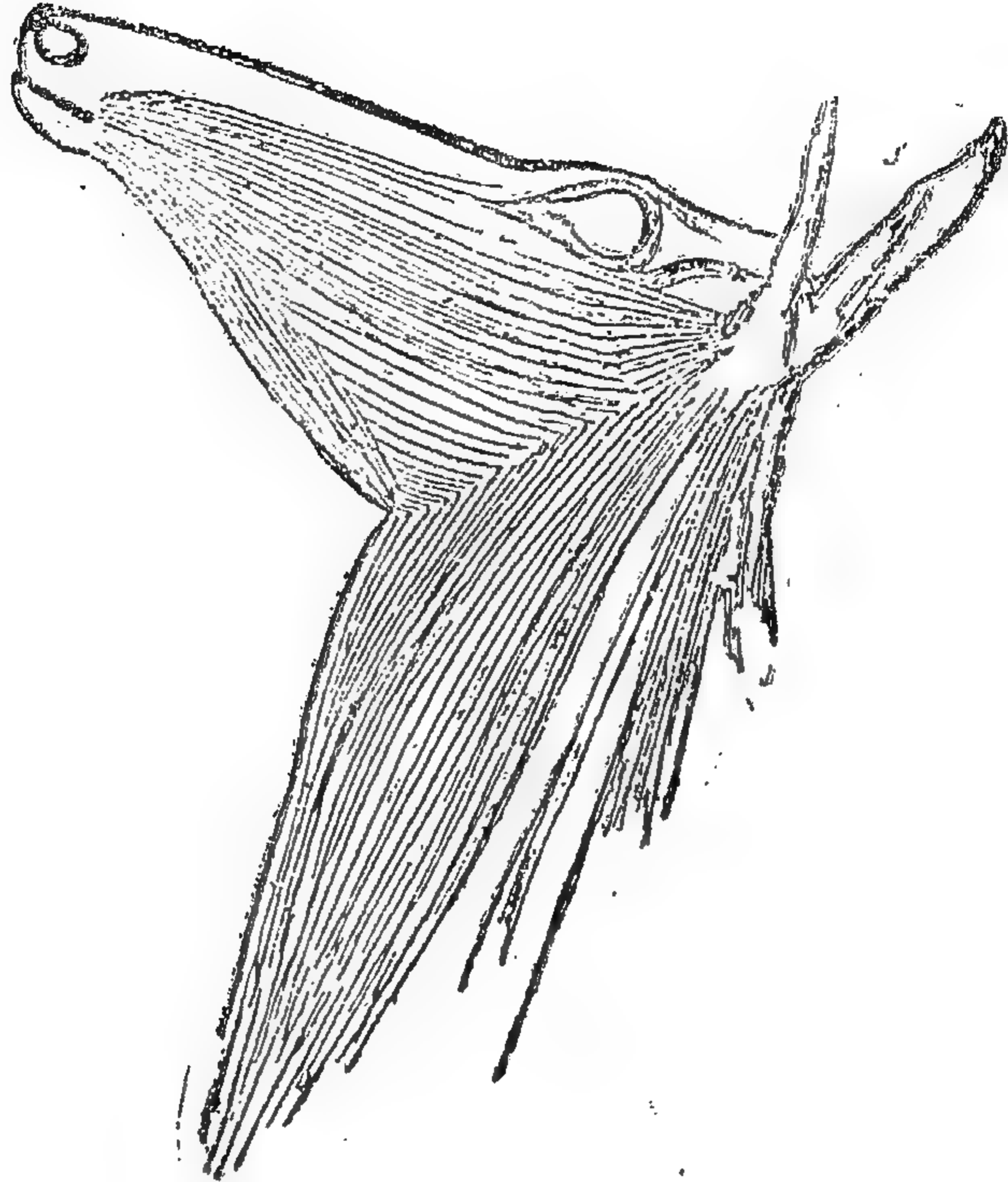
وسنعرض هنا أمثلة توضح الأسلوب الفني لأهم الرسوم المحفورة على سطوح مستوية .

يمثل (شكل ٣) - أغلب الظن - المرحلة الأولى من مراحل حفر الصخر ، وهي مرحلة قد تكون ساذجة ، فهي تمثل أخدأش متوازية محفورة في أحد جوانب كهف هورنوس Hornos في منطقة San Felica de Bulena بشمال أسبانيا ، وقد تكون تقليد آثار مخالب دبة الكهوف (شكل ٣)

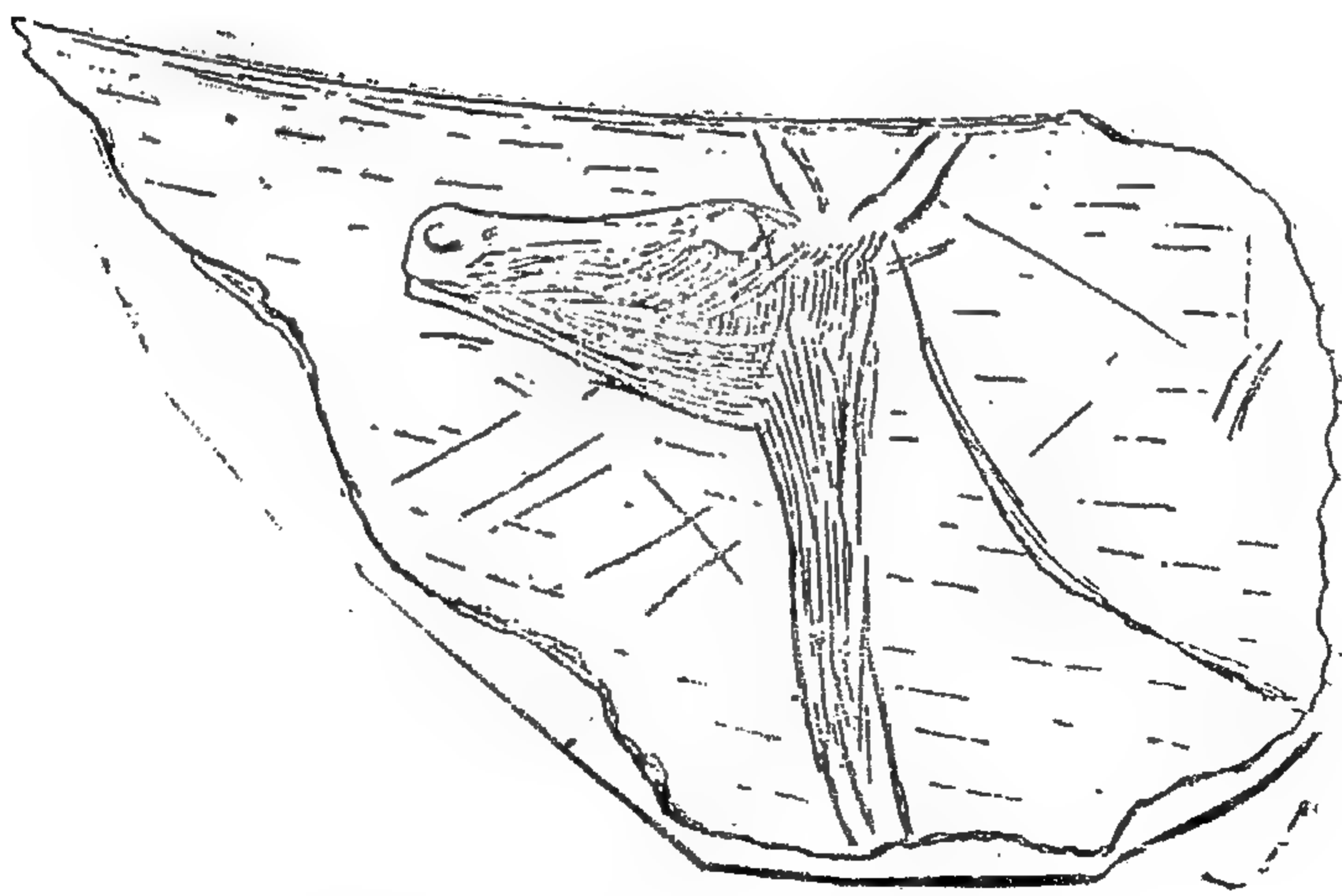


(شكل ٣) إخدأش متوازية محفورة على أحد جوانب كهف هورنوس

ونرجع المرحلة الثانية الى العصر المجدليني ، ويلاحظ فيها تقدم في الرسم المحفور تقدما ملحوظا ، يدل على ذلك رسم رأس الابل المحفور (٢٤ سم) في العصر المجدليني المبكر على أحد صخور كهف الكستلو El Castillo بشمال أسبانيا (شكل ٤) . ورسم ايل آخر محفور (٩ سم) في العصر نفسه على أحد صخور كهف التاميرا Altamira بشمال أسبانيا (شكل ٥) . ثم هناك رسم لابل ثالث يرجع للعصر المجدليني المتوسط وجد محفورا على حجر في منطقة الدردوني في جنوب فرنسا ، والشكل يمثل الابل وهو ينظر برأسه الى الخلف (٧ سم) ،



(شكل ٤) رسم رأس ايل من كهف الكستلو



(شكل ٥) رسم رأس ايل من كهف التاميرا

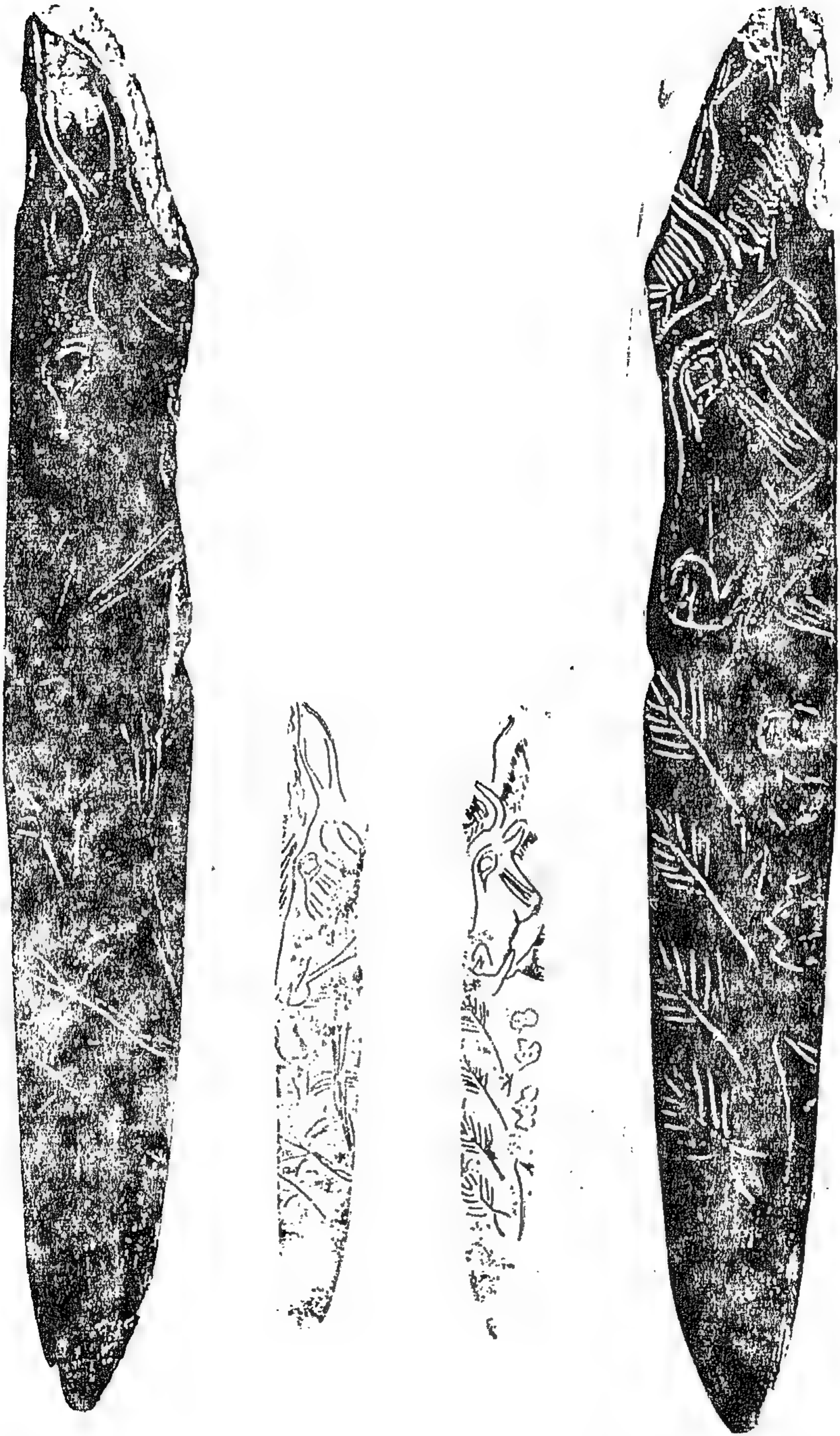
وندى الخطوط الأساسية لهذا الرسم المحفور على مقدرة الفنان الأول وتحكمه في مادة الحجر التي حفر فيها (صورة ٢٠) وفي كهف Niaux في منطقة اريج Ariège بجنوب فرنسا وجد رسم محفور لسمكة انقوريل (٣٠ سم) وهو رسم واضح ومبهر (صورة ٢١) كذلك يوجد في متحف سان جرمان بالقرب من باريس رسم محفور يمثل ايلين وسكتين ٤٩ سم (صورة ٢٢) من العصر المجدليني المتوسط وقد ابدع الفنان في اخراج هذه اللوحة (لاحظ الحركة في تشكيل صورة الابل والسمكة) .

هناك أيضا رسم محفور على أحد صخور كهف الأخوة الثلاثة في اريج بجنوب فرنسا من العصر المجدليني المتوسط يمثل الساحر الراقص ، لايسا جلد حيوان (٣٠ سم) وهو يلعب بالزمار وأمامه ايلين (شكل ٦) .



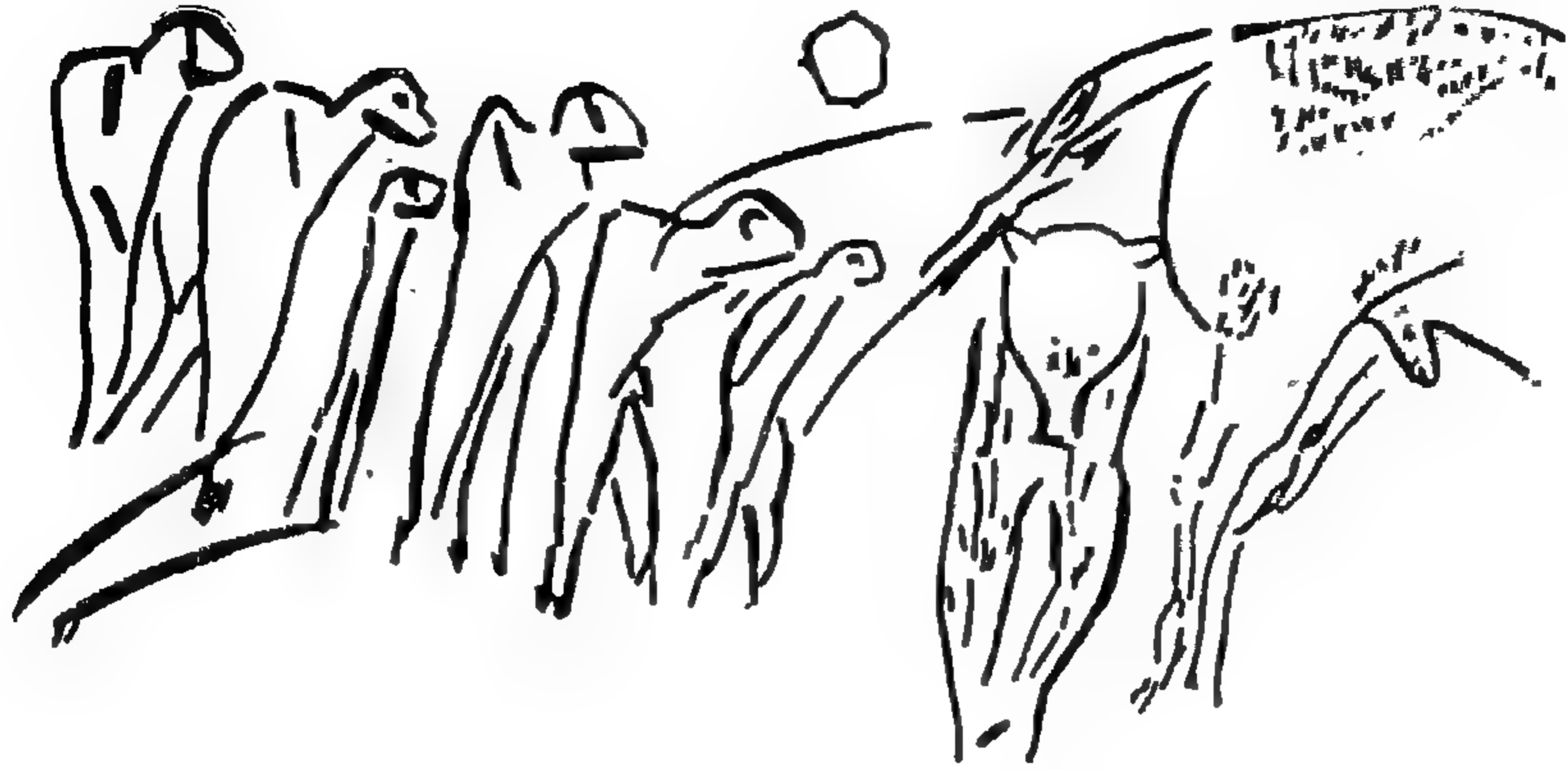
(شكل ٦) الساحر الراقص وأمامه ايلين

وقد حفر الفنان الأول - بجانب رسوم الحيوانات - بعض المناظر للأزهار والنباتات مثال ذلك ما وجد على سكين من العظم عثر عليه في كهف La Vache في جنوب فرنسا (شكل ٧) . وقد ظهرت مناظر قبلية لرجال وقد صوّرهم الفنان بتحوير واضح ، مثال ذلك الرسم المحفور على قطعة من العظم ، عثر عليها في كهف La Vache والمنظر



(شكل ٧) بعض مناظر النباتات والأزهار على سكين من العظم
(م ٤ — تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم)

يمثل مجموعة من الرجال بأشكال وأحجام وحركات مختلفة وأمامهم
دب صوره الفنان من الأمام (شكل ٨) •

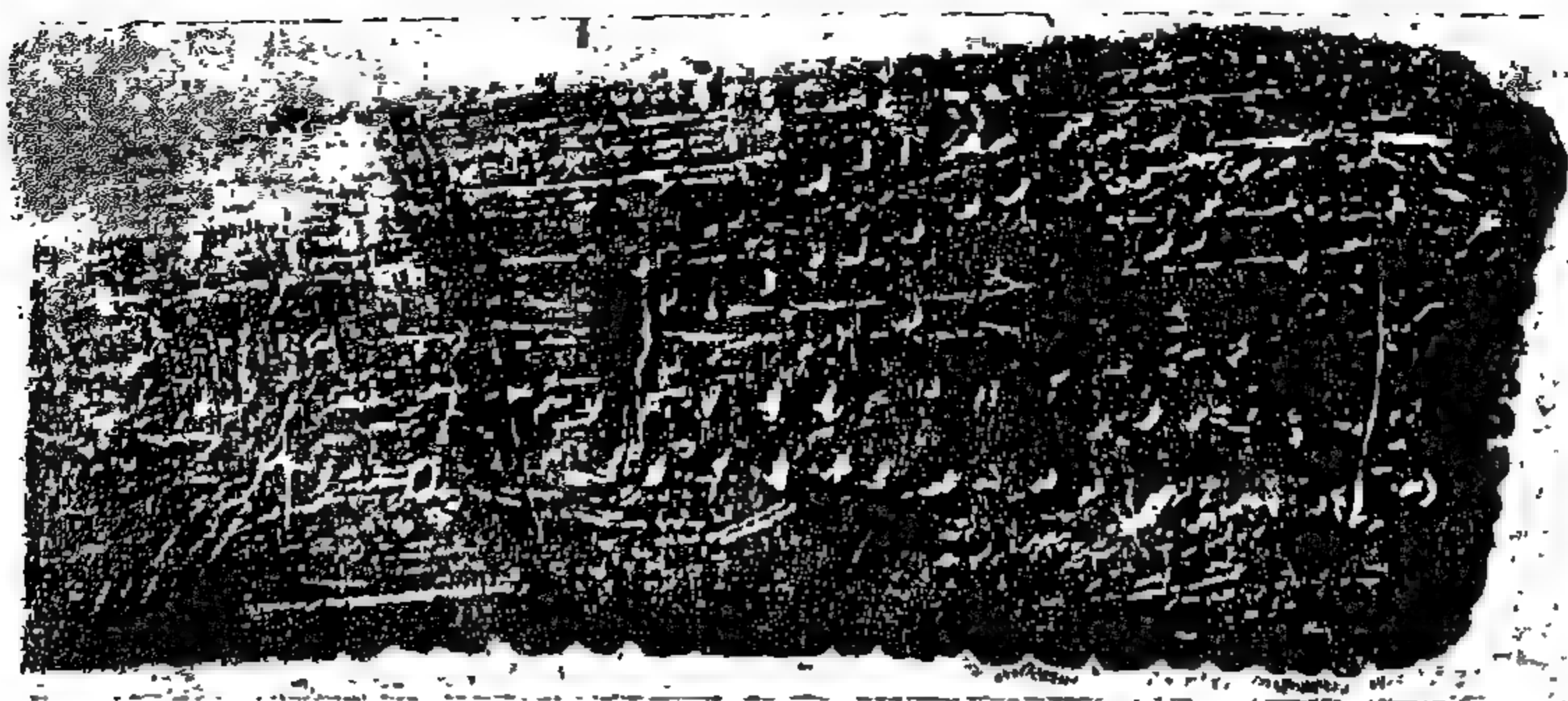


(شكل ٨) مجموعة من الرجال بتحوير واضح وأمامهم دب صوره الفنان
من الأمام

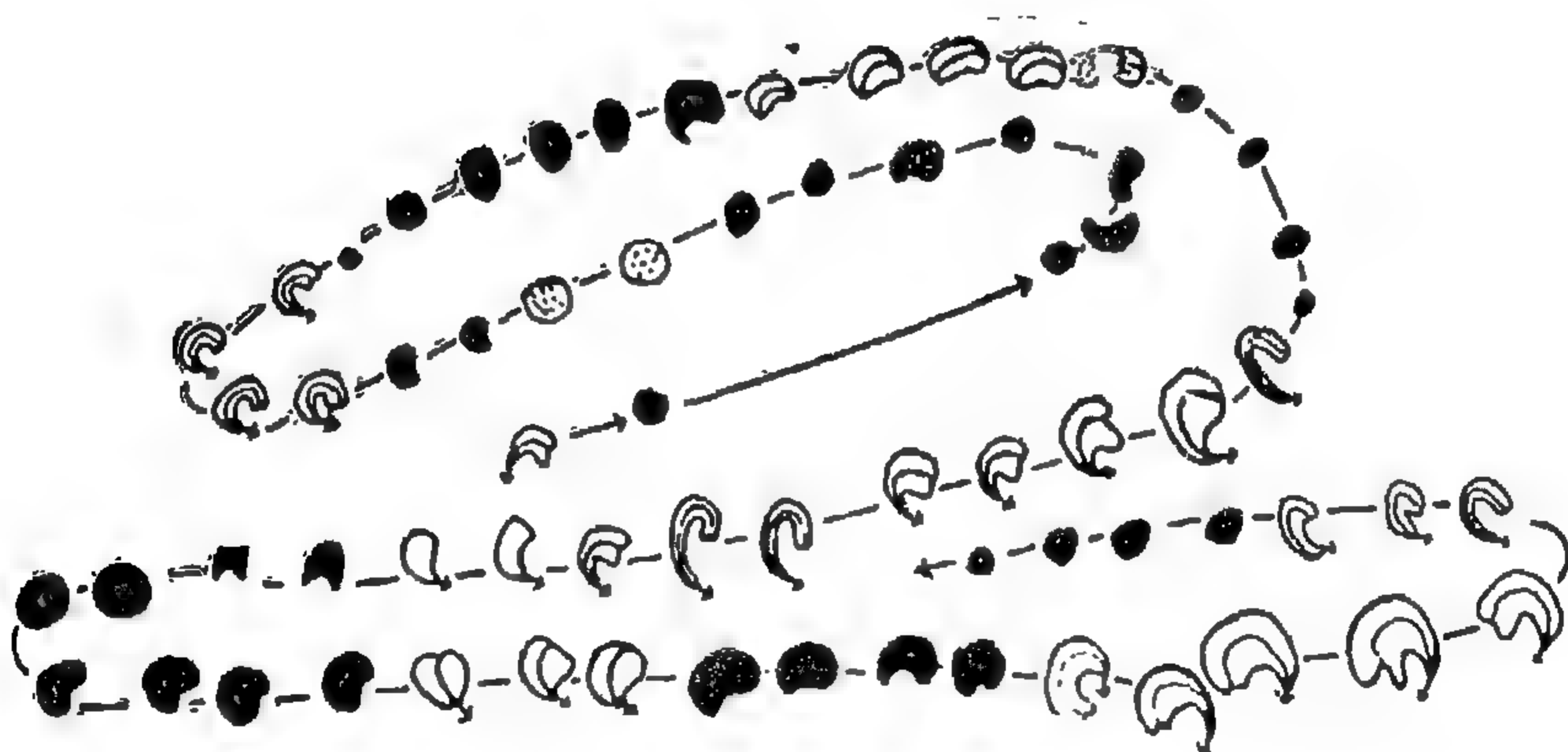
هل عرف الانسان الاول الكتابة ؟

لوحظ على قطعة من عظم وعل الرنة ترجع الى أكثر من ٣٠٠٠٠
عام ، عثر عليها Loius Didon عام ١٩١١ في مأوى صخري يعرف باسم
Blanchard بالقرب من قرية Les Eyzies في جنوب فرنسا ،
وجود أشكال دائرية مختلفة الأحجام والأشكال ويعتقد انها حفرت
بأدوات مختلفة ، وقد وصل عددها الى ٦٩ علامة دائرية أو شبه دائرية
(شكل ٩ أ ، ب) • ويعتقد Marshack أن هذه العلامات ربما تظهر
تغيرات القمر في فترة تصل الى شهرين ونصف الشهر وأن هذه القطعة
العظمية قد تكون (نوتة) سجل فيها تغيرات القمر في هذه الفترة (١) •

وأخيرا يجب الإشارة هنا الى الأشكال المختلفة التي اكتشفها نفس
الباحث على قطعة عظمية (٢٠ سم) وجدت في منطقة la Marche
في وسط فرنسا وترجع الى ١٥٠٠٠ عام بالتقريب ، فقد لاحظ وجود



(شكل ٩) أ

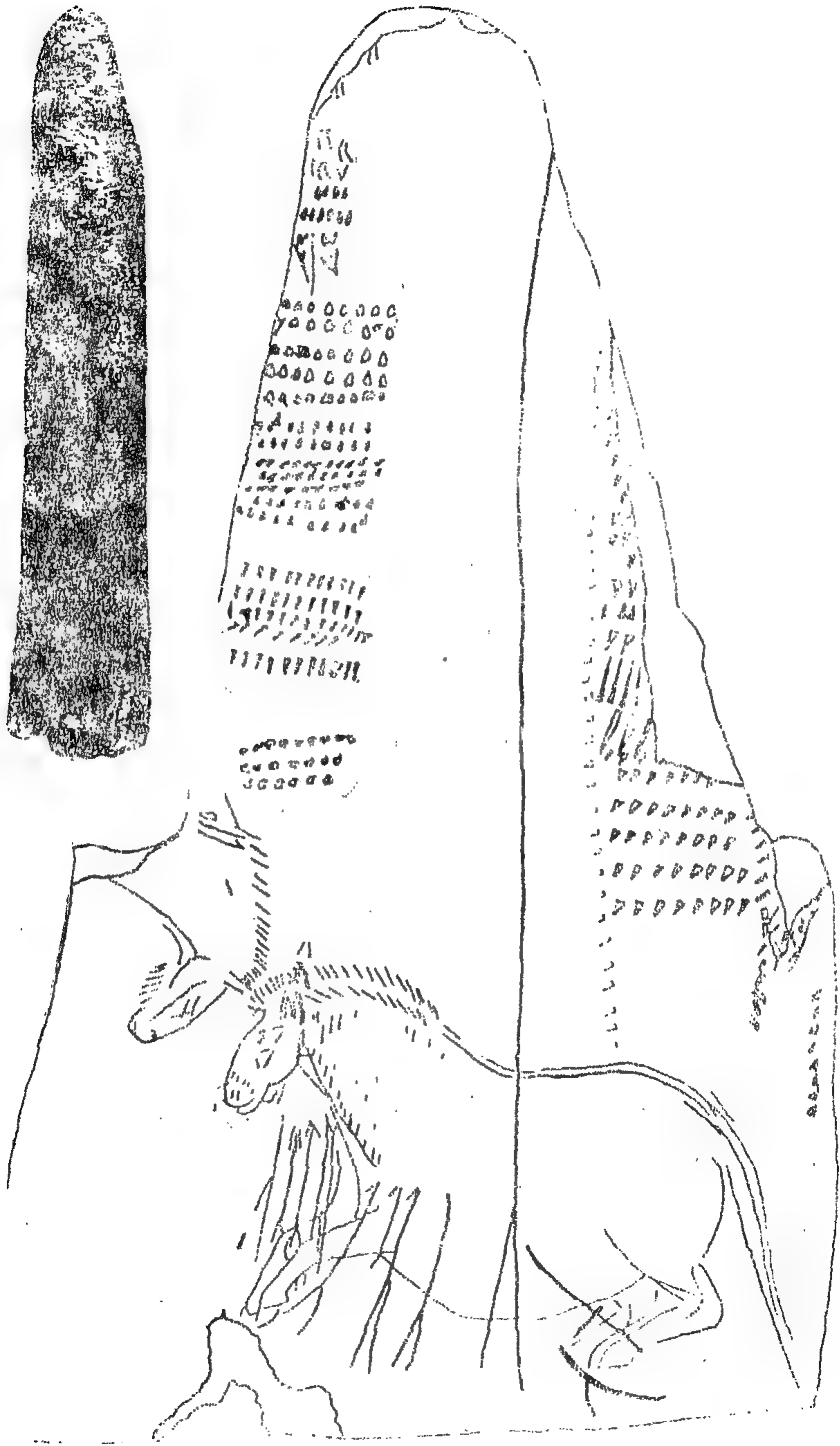


(شكل ٩) ب

قطعة من عظم وعن الرنة عليها ٦٩ علامة مختلفة

العديد من العلامات المختلفة الأشكال والأحجام (شكل ١٠) .
وهو يتساءل هل هذه العلامات قد تشير الى الأيام والشهور (١) ؟
وهو عرف الانسان الأول التقويم ؟ أسئلة يصعب الاجابة عليها .

وبجانب الأشكال العديدة السابقة نقش الفنان منظرين محفورين يمثل
احدهما فرسا عشارا والآخر رأسا لحصان . وبعد أن قام Marshack
بنحس هذه القطعة العظمية تحت المكبر ، لاحظ أن الفرس لها أكثر
من معرفة ، وأكثر من عين (ثلاثة) ولها أكثر من اذن (ثلاثة) وأنها
قتلت بالعديد من السهام ذات الأحجام المختلفة فهل يعنى هذا أن هذا
الرسم استغل (قتل) أكثر من مرة للاستفادة به - طبقا لعقيدتهم -
في أمل الحصول على فرس عشار في الواقع ؟ ليس هناك ما يثبت ذلك
أو ينفيه .



(شكل ١٠) قطعة عظمية عليها العديد من العلامات المختلفة

الفصل الثالث

التصوير في الكهوف

لعل من أهم الاكتشافات التي تمت في أواخر القرن الماضي ،
الكشف عن كهوف الانسان الأول في شمال أسبانيا وجنوب غرب
فرنسا . وقد كانت مفاجأة كبيرة للعلماء وللمتخصصين عندما شاهدوا
على جدران وسقوف بعض الكهوف ثروة فنية لا تقدر بثمن لأعمال
الثقائين الذين عاشوا في العصر الجليدي الرابع . وهي صور ملونة
للحيوانات التي كانت تعيش في ذلك العصر البعيد وانقرضت الآن ،
بجانب أشكال أخرى يصعب الاستدال عليها .

هذه الصور تتحدث بصوت عال عن الأعمال الفنية التي نفذها
الانسان الأول الذي عاش بين الأعوام ٣٠٠٠٠ و ١٠٠٠٠ بالتقريب ،
فهي تتحدث عن أحلامه وآماله وأفكاره وعقيدته ورغباته والعالم
المنحيط به .

يعتقد البعض أن هذا الفن قد أفشى سرا كان مخفيا عنا طوال
أجيال طويلة ، فقد فتح لنا عالم جديد لم يكن معروفا لنا من قبل ،
بي كان من الصعب علينا أن نتخيله . هذا العالم الذي عاش فيه
الانسان العاقل في أوروبا . هذا الانسان الذي صور هذه اللوحات
الفنية بمقدرة فائقة وأبدع فيها دون معلم * .

* وان اعتقد البعض ان هناك فترة تدريبية سبقت هذا العصر لم
ينم الكشف عنها حتى الآن .

تم الكشف عن ١٢٠ كهفا بالتقريب ، وجد فيها مخلفات الانسان الأول . فقد وصل عدد اللوحات الفنية التى صورها الفنان على جدران هذه الكهوف وبعض سقوفها ما يقرب من ٤٠٠٠ لوحة ، كما تم الكشف على نفس هذا العدد أيضا من الأدوات الحجرية والعظمية والعاجية والتحف المنقولة فى الطبقات المختلفة التى تم فحصها فى هذه الكهوف . ان ما كشف عنه حتى الآن يصل الى ٨٠٠٠ عمل فنى بين نحت ورسم ونقش وتصوير . هذه الأعمال الفنية ، تعطينا فكرة تكاد تكون كاملة عن الانسان الأول ، عن حياته الاجتماعية والاقتصادية وعقائده الدينية (١) .

لقد صور هذا الإنسان أغلب الحيوانات التى كانت تعيش معه مثل الماموث ووحيد القرن (الكركدن) والحصان البرى وحيوان الرنة ، ودب الكهوف وأسد الكهوف والوعول والايائل والتيوس والذئاب والنعالب والبيزون (ثور ضخيم) كما صور أيضا بعض الطيور مثل البومة والغراب والأوز والبط والخنازير البرية بجانب الأسماك المختلفة مثل الفوريللا وطحبان البحر ، على أنه لم يكتفى فقط بتصوير ما يصتاده من حيوانات ، بل صور أيضا بعض الكائنات الحية الأخرى مثل السحلية والجراة والقطة البرية (٢) ، هذا بالإضافة الى صور آدمية وأشكال رمزية .

قصة الاكتشاف :

ان قصة الكشف عن كهوف الانسان العاقل هى قصة مثيرة ، يجب أن يعرفها القارئ ، قصة بدأت عام ١٨٤٠ ميلادية عندما كشف عن كهف Chaffaud بفينا ووجد فيه بعض الأدوات المنقوشة التى تفدها

H. Kühn, op. cit., S. 61.

(١)

H. Kühn, op. cit., S. 63

(٢)

إنسان كرومانيو واستمرت هذه القصة حتى عام ١٩٦٣ عندما كشف كهف Escoural في البرتغال (١) . وقد تم خلال هذه الفترة الطويلة اكتشاف ما يقرب من ١٢٠ كهفا (٧٤ في فرنسا ، منهم ٣١ في منطقة المردوني : ٤٠ في أسبانيا و ٣ في إيطاليا و ٢ في ألمانيا وواحد في البرتغال) ولم تنتهي القصة بعد .

كهف التاميرا :

عندما زار دون مارسيلينو دي ساوتوولا Don Marcelino de Sautuola الأسباني الجنسية مدينة باريس عام ١٨٧٨ وشاهد المعرض العالمي لآثار الإنسان الأول من أدوات وجماجم وتحف فنية تم اكتشافها اذ ذاك في فرنسا . استهوته فكرة البحث عن آثار وفنون الإنسان الأول ، عندئذ تذكر الكهف الذي يدخل ضمن أملاكه في شمال أسبانيا - وهي منطقة لا تبعد كثيرا عن المنطقة الفرنسية التي تم العثور فيها على كثير من كهوف هذا الإنسان - اكتشفه صياد عن طريق الصدفة عام ١٨٦٨ عندما كان يقوم بصيد الثعالب ، وفجأة دخل ثعلب في شق ضيق في الأرض وسط المروج الصخرية واختفى ، فتبعة كلب الصيد ، فقام الصياد بالحفر للبحث عن الكلب فأكتشف مدخل الكهف ، ونم يكن أحد يعلم بوجود هذا الكهف من قبل ، فأبلغ الصياد دي ساوتوولا ، صاحب الأرض ، الذي أمر بسد المدخل حتى لا يتسلل الأطفال اليه ، فيصيبهم سوء ، أو قد يتعلمهم الى الأبد . وانتهى الأمر بذلك .

وعندما عاد دي ساوتوولا الى بلده ، أمر بفتح الكهف - ورغم أنه لم يكن العالم المتخصص في الحفائر - إلا أن الظروف ساعدته نيمارس هوايته الجديدة في البحث عن آثار وفنون الإنسان الأول ،

(١) Peter J. Ucko and Andrée Rosenfeld, Palaeolithic Cave

Art, London, 1967 p. 34.

فبدأ في سبتمبر عام ١٨٧٩ بتنظيف الكهف فوجد أدوات من الحجر والعظم تكاد تشبه الأدوات التي شاهدها في المعرض العالمي لآثار الإنسان العاقل في باريس •

وفي يوم من الأيام ذهب دي ساوتوولا ومعه ابنته الصغيرة ماريا الى الكهف ، وكان سنهما لا يزيد عن أربع سنوات ، وبينما كان هو يبحث في أرضية الكهف عن أدوات ومخلفات للإنسان الأول ، تعمقت ماريا من مدخل صغير الى داخل الكهف ومعها شمعة ، وسرعان ما أخذ الكهف يتسع أمامها غير أنه ما زال قليل الارتفاع ، حتى أن ماريا — الطفلة الصغيرة — كانت على حذر وهي ترفع رأسها نحو السقف في أثناء السير • وفجأة جمدت ماريا في مكانها وهي تدقق النظر في سقف الكهف ، فقد شاهدت على ضوء الشمعة صور حيوانات ضخمة ذات قرون ملتوية فصرخت قائلة *Papa, mira toros pintados* أي أبي أنظر ثيران ملونة (١) • وكانت ماريا هي أول إنسان في العالم شاهد هذا الفن • فذهب دي ساوتوولا اليها لحمايتها ثم انحنى واتجه الى السقف فلم يشاهد غير خطوط سوداء وبقع حمراء وصفراء ، فأستلقى على ظهره ليرى أكثر وضوحا فشاهد حيوانات ضخمة ملتوية القرون ، عندئذ فهم لماذا صرخت ابنته « ثيران » وقد لاحظ دي ساوتوولا أن هذه الحيوانات صنعت بمهارة فائقة حتى تبدو كأنها تنبض بالحياة • وبدأ يتساءل كيف نفذت هذه الرسوم في سقف ممر منخفض الى الحد الذي لا يستطيع الإنسان النامي أن يجلس معتدلا ومن الذي رسمها ومتى ولماذا ؟ وان لم تكن من تصوير الفنان الأول ، فأى فنان حديث يصل اليه التفكير في تصوير حيوانات انقرضت ، بمثل هذه الدقة ،

(١) Lascaux, Höhle der Eiszeit, Hildesheim 1982,

انظر أيضا : سام وبريل ابشتين : إنسان ما قبل التاريخ ، مترجم بالقاهرة عام ١٩٨١ ، ص ٧٧ •

رما الحكمة اذا كانت حديثة من أن يرسمها الفنان في هذا المكان المظلم المنعزل . هذا رغم أن دي ساوتوولا كان متأكدا من أنه هو والصيد فقط اللذان يعرفان هذا الكهف .

بدأ دي ساوتوولا يدرس رسوم الكهف بدقة ، فلاحظ أن الحيوانات التي تقفز وتجرى فوق سقف القبو الصخري ، ما هي إلا صور لحيوانات عصر ما قبل التاريخ ، فهناك البيزون والخيول البرية والخنازير المتوحشة وحيوان الرنة ذات القرون الطويلة ، وكلها حيوانات اختفت من أوروبا منذ آلاف السنين .

آمن دي ساوتوولا بأهمية هذا الكشف فكتب خطابا الى علماء مدينة مدريد يوضح فيه أهمية الاكتشاف فكتب : « ان الرسوم الموجودة على سقف الكهف تبدو كأنها حديثة العهد ، حتى ان جزءا من اللون الأحمر ينطبع على الأصبع عند الملامسة . وأضاف قائلا : أن أحدا من ذوي المهارة والقدرة على رسم هذه الأشكال لم يدخل هذا الكهف منذ اكتشاف من بضع سنين مضت . يضاف الى هذا أن الرسوم القائمة هي لحيوانات عاشت في عصر ما قبل التاريخ ، وأن أحدا من جيرانه الأسبان لا يعرف كيف كانت أشكال تلك الحيوانات . وختم خطابه بقوله انه يشعر شعورا أكيدا أن هذه الرسوم المدهشة قد رسمت في الوقت الذي كانت فيه حيوانات البيزون تهيم في التلال الأسبانية ، وأنها رسمت بيد نفس الرجال الذين كانوا يصيدونها ، أى بيد سكان الكهوف في أزمنة ما قبل التاريخ » (١) .

واستشار دي ساوتوولا صديقه أستاذ الجولوجيا فيلانوفا Vilanova الذي ذهب معه الى الكهف وفحص الطبقات المختلفة وشاهد الصور فاحتسها . كما وجد بعض عظام لحيوانات عصر ما قبل التاريخ ،

(١) سام وبريل ابشتين ، انسان ما قبل التاريخ ، ص ٧٩ .

فتأكد من أن صور الكهف وما عثر فيه من أدوات حجرية وعظام للحيوانات تنتمي لعصر انسان كرومانيو • ثم قام فيلانوف بالقاء المحاضرات في جامعة سانتاندير Santander الأسبانية لالقاء الضوء على الكهف وأصالته ثم انتشر الخبر في الصحف فوفد السائحون لزيارة الكهف الذى أطلق عليه مكتشفه دى ساوتوولا كهف التاميرا Altamira ويقع في قرية سانتيلانا ديلمار Santillana del Mar بإقليم سانتاندير بشمال أسبانيا • فاشتهرت المدينة حتى أن الملك الأسباني الفونس Alfons الثاني عشر زار الكهف وأبدى إعجابه بها فيه من رسوم رائعة (١) •

ثم سجل دى ساوتوولا ملاحظاته عن الكهف ، وما اكتشفه فيه من لوحات رائعة في كتاب أكد فيه أصالة الرسوم وأن الكهف يرجع الى العصر الحجري القديم الأعلى ، وأنه من الصعب أن يكون هناك انسان آخر — رغم الدقة التي تم بها تنفيذ الرسوم — قام برسم هذه الحيوانات التي انقرضت في العصر الحديث وخاصة انه كان متأكدا من أن أحدا غيره — وقبله الصياد — لم يدخل الكهف قبل اكتشافه • ثم أوضح أهمية هذه الصور في القاء الضوء على الحياة التي عاشها الانسان الأول •

ولم يتقبل علماء الآثار والاثروبولوجي — في ذلك الوقت — فكرة قدم هذه الرسوم وأصالتها ، وساد الهدوء مرة ثانية كهف التاميرا • وقد رفضوا الفكرة أيضا في مؤتمرهم الذي عقد في لشبونة عام ١٨٨٠ ، كما لم يعترف بها أيضا في مؤتمر برلين عام ١٨٨٢ ، وقال البعض أن رسوم كهف التاميرا ما هي الا نكتة سخيفة سجلها أحد الفنانين في العصر الحديث في الفترة من ١٨٧٥ الى ١٨٧٩ ميلادية (٢) • وكانت نتيجة لهذا الفشل أن اقفل دى ساوتوولا مدخل الكهف • ولكن القصة لم تنتهى بعد •

H. Kühn. op cit., S. 78.

(١)

Lascaux, op. cit., S. 27.

(٢)

وظل الحال هكذا حتى عام ١٩٠١. حتى قام العالم الكبير لعصور ما قبل التاريخ في هذه الفترة الأنبا هنري بروي Abbé Henri Breuil باكتشاف كهف Les Combarelles في ٩ سبتمبر عام ١٩٠١ وشاهد ما فيه من نقوش واعترف بأهميتها ، وبعد ثلاثة أيام في ١٢ سبتمبر عام ١٩٠١ اكتشف كهف Font de Gaume بما فيه من صور ورسوم . والكهفان في منطقة الدردوني في جنوب فرنسا ، وتذكر اكتشاف خمس كهوف أخرى ذات صور ورسوم تمت قبل اكتشافه ، ولم يجرؤ مكتشفها على ابداء الرأي فيها - خوفا من الفشل الذي كان من نصيب مكتشف كهف التاميرا . كل هذا دعى بروي للتفكير جديا في صور كهف التاميرا ، فاتصل باميل كارتيك Emile Cartailhac المعارض الاول في أصالة صور كهف التاميرا وطلب منه أن يذهب معه الى الكهف ففحص الصور الموجودة به وبعد مشاهدة كارتيك للصور كتب لصديق له يقول « ليتك كنت معنا ، ان صور كهف التاميرا من أجمل وأندر صور الكهوف الملونة ، بل وأكثرها تأثيرا في النفس ، ويقوم الانبا بروي منذ ثمانية أيام برسم هذا البيزون ، وذاك الحصان وهذه الرنة ، وجميعها في حالة جيدة من الحفظ ، وذات ألوان زاهية ، أنه يوجد هنا أكثر من مئة نقش بجانب الصور الملونة ، اتنا نعيش في عالم جديد » (١) .

وبعد ذلك قام كارتيك بتصحيح خطأه في مقاله الشهير «La grotte d'Altamira, Mea culpa d'un sceptique»
« كهف التاميرا : وكان الشك خطيئتي » الذي ظهر عام ١٩٠٢ في مجلة L'Athropologie ، اعترف فيه بأصالة صور كهف التاميرا واختتم مقاله بقوله « اتنا نعتقد في شبابنا اتنا نعرف كل شيء ، ولكن اكتشافات الأنبا بروي وآخرين ، والاكتشافات الرائعة لفنون الانسان الأول وأدواته

توضح لنا أن علمنا - يقصد علم عصور ما قبل التاريخ - مثل العلوم الأخرى ، يكتب قصة لم تنتهى بعد ، وستظل تنمو بلا نهاية » (١) .

يتكون كهف التاميرا من مجموعة من القاعات الكبيرة ، ويصل طوله ٢٨٠ مترا وبه ما يقرب من ١٥٠ لوحة ، من بينها بصمات لكفوف ، وبعض الرموز الغامضة التى يطلق عليها اصطلاحاً Tectiforms وائتى يعتقد البعض انها قد تمثل فخاخا نصبت لصيد الحيوانات (٢) . وكهف التاميرا يرجع للعصر المجدلىنى الأعلى أى ١٢٠٠٠ ق.م بالتقريب .

واستمرت الأبحاث عن فنون انسان كرومانيو وآثاره من عام ١٩٠١ حتى الآن وقد تم الكشف عن ١٢٠ كهفا ، كان آخرها كهف Escoural في البرتغال الذى تم الكشف عنه عام ١٩٦٣ .

كهف لاسكو

من أهم كهوف الانسان الأول التى يجب الاشارة اليها كهف لاسكو Lascaux ، وقصة اكتشافه قصة طريفة أيضا ، كان أبطالها أربع نلاميذ ، تتراوح أعمارهم بين الخامسة عشر والسابعة عشر ، وكانوا يعيشون في مدينة مونتنيك Montignac على نهر الفيزير بجنوب فرنسا . وقد فكر الأصدقاء الأربعة في البحث عن كهوف الانسان الأول ، وذلك بعد أن شدهم حديث أستاذهم عن فنون وآثار هذا الانسان ، وقد شجعهم على هذا أن منطقة جنوب فرنسا مليئة بهذه الكهوف التى تم بالفعل الكشف عن بعضها على يد المتخصصين . فصمم الأصدقاء الأربعة على القيام سرا بمغامرة البحث عن كهف جديد للانسان الأول ، وخاصة أنه قد تردد في ذلك الوقت اشاعة تقول انه يوجد في الضفة الجنوبية الشرقية لنهر الفيزير ممرات تحت الأرض كانت توصل الى

Ibid., S. 81 f.

(١)

Ibid., S. 82.

(٢)

قصة لاسكو - للهرب منها عند الضرورة - كما أن هناك رواية
نقول أن فلاحه فرنسية كانت تقوم بدفن حمارها تحت بقايا شجرة
عجوز بالقرب من النهر فرأت فتحة في باطن الأرض * (والتي ربما
كانت المدخل في العصر الحجري القديم الأعلى وهي تبعد الآن بضع
خطوات من المدخل الرئيسى للكهف) *

ذهب الأصدقاء الأربعة ومعهم كلب يدعى روبات Robot ينتمى الى
احد منهم للتحقق من ذلك في صباح يوم ١٢ سبتمبر عام ١٩٤٠ ،
وفد عثروا على الفتحة بالفعل في المكان الذى ذكرته الفلاحه ،
وهو مكان يتعد عن مدينتهم بمسافة كيلو مترين * وكانت هناك
اشاعة تقول أن الكلب الذى معهم قد اختفى وبالبحث عنه وجد أنه
نزل الى هذه الفتحة الموجودة في باطن الأرض ، وبالوصول اليه تم
اكتشاف الكهف ، الا أن المتخصصين يقولون أن الكلب لم يقم بهذا
الدور المشوق ولكنه كان معهم عند اكتشافهم لهذا الكهف * ونزل أحد
الأصدقاء ويدعى مارسيل رافيدات Marcel Ravdat في الفتحة التى
أوصلته بدورها الى فتحة أخرى بداخل الكهف فأضاء « بطاريتة »
الصغيرة فشاهد حيوانا هائلا من خلال الظلام المحيط به ، لونه أحمر
زاه وما وراءه باهت اللون ، ثم شاهد حيوانات أخرى عديدة ، فنادى
سنى زملائه وكانت بداية كشف كهف لاسكو *

زار الأنبا بروى كهف لاسكو - وهو الاسم الذى أطلق عليه
تجوده في منطقة لاسكو - بعد اكتشافه بعدة أيام وأكد أن ما شاهده
على جدران وسقف هذا الكهف من حيوانات عاشت في العصر الجليدى
الرابع لهو دليل ملموس لحضارة هذا الانسان ونمو فكره الحضارى
والفنى * وقد ظل اثنان من الأصدقاء الأربعة بعد ذلك في حراسة مدخل
الكهف وحسايتيه من السرقة والتشويه (١) *

ومن الطريف أن نعلم أن كلا من مارسيل رافيدات وزميله
جاك مارسال Jacques Marsal يعملان الآن مرشدين للسائحين الذين
يريدون مشاهدة كهف لاسكو .

كهف لاسكو منحوت في طبقة صخرية من الحجر الجيري ، طوله
مئة متر بالتقريب ، وبه العديد من التقسيمات طبقا لما به مناظر مختلفة ،
ويوجد بالكهف أكثر من ألف صورة ، منها لوحات رائعة ذات ألوان
زاهية تعد من أجمل اللوحات التي قام الانسان الأول بتنفيذها في جميع
الكهوف المكتشفة حتى الآن . وقد زينت بعض الجدران والسقوف
بطبقة رائعة من الفرسكو (١) . وقد استطاع الفنان الأول أن يستغل
عدم استواء سطح الصخر في هذا الكهف ، فكان يرسم الخطوط
الخارجية للثور حول الانتفاخ الموجود في الجدران الصخرية بدلا من
رسمه على المسطحات ، فظهر الثور كأنه حقيقى تدب فيه الحياة .
لقد استطاع هذا الفنان الأول أن يقدم صورة مجسمة مرسومة من
صنعه ذات أبعاد ثلاثة ، سمك وعمق وارتفاع لبعض الحيوانات .
وكيف لاسكو يرجع للعصر المجدلني الأوسط ١٥٠٠٠ ق.م بالتقريب (٢) .

كيفية التحقق من أصالة رسوم الكهوف :

لقد تأكدت أقدمية هذه الكهوف بما فيها من رسوم مصورة
أو منحوتة بعد وجودها مغطاة ببقايا الانسان الأول وأدواته الحجرية ،
ومخلفاته الفنية من تحف منقولة ترجع الى العصر الحجري القديم
الأعلى ، كما أن مداخل بعض هذه الكهوف كانت مسدودة برديم ،
وجدت فيه بقايا الانسان الأول وقد يؤكد هذا عدم دخول أى انسان

(١) Peter J. Ucko and Andrée Rosenfeld, Palaeolithic Cave

Art, London, 1967 P. 36.

(٢) يرجع قلة من العلماء كهف لاسكو الى الفترة الأخيرة من العصر
الأورينياسى المعروفة باسم العصر البريجودورى .

تيز اكتشافها والا اضطر الى ازالة هذا الرديم ، مما يقد يدل أن رسوم هذه الكهوف رست وصورت قبل أن تتراكم عليها بقايا الانسان الأول نسدها . وفي بعض الكهوف وجدت بقايا الأحجار الجيرية ذات الرسوم . اتى سقطت من جدران هذه الكهوف مردومة تحت بقايا الانسان الأول وعظام لبعض الحيوانات التي انقرضت (١) . كذلك أن تصوير هذه الحيوانات التي انقرضت مثل الماموث والرنة والبيزون والتي كانت تعيش في فرنسا وشمال أسبانيا قد يكون دليلا على قدم هذه الصور ورسوم . كما أن وجود بقايا عظام هذه الحيوانات دليل آخر على قدم هذه الرسوم .

كذلك وجود بعض صور هذه الحيوانات المنقرضة تحت كتل ستالاكتيت Stalactite (راسب كلسي متحجر مدلى من سقوف بعض المغاور والكهوف بشكل الجليد المتحجر) وبعضها وضع فيه أثر الحك الذي سببه مقلب دب المغارات الذي انقرض في أواخر العصر الجليدي ، كما أن وجودها على كتل ستلجمايت Stalagmite (وهو راسب كلسي متحجر يعلو من أرض بعض المغاور والكهوف . بشكل مخروطية) قد يكون دليلا على قدم رسوم هذه الكهوف (١) .

على أن وجود صور هذه الحيوانات المنقرضة على جدران بعض الكهوف وسقوطها ، ومعها بقايا أدوات الانسان الأول الحجرية ومخلفاته الفنية من تحف منقولة لا تؤكد فقط أصالة رسوم وصور هذه الكهوف بل تساعد أيضا على تأريخها .

أساليب التصوير في الكهوف في العصر الأورينياسى :

تيز فن الانسان الأول بتنوعاته المختلفة من الرسوم والصور ، منها ما هو مبسط خشن ، ومنها ما هو مفصل واضح ، ومنها ما هو

(١) حسن الباشا : تاريخ الفن في عصر الانسان الأول ، القاهرة ١٩٥٠ ص ٢١ وما بعدها .

بظلال ، ومنها ما هو ملون ، ومنها ما هو مرسوم ، ومنها ما هو محفور ،
ومنها ما هو مصور لذاته ومنها ما يمثل جزء من مجموعة ، ومنها ما يتميز
بالحركة ، ومنها ما يتسم بالجمود ، ومنها ما يطابق الواقع ومنها ما هو
محور ، ومنها ما قد يتفهمه العقل ومنها ما يتسم بالغموض ومنها ما قد
يحكى قصة كاملة ومنها ما قد يشير الى حالة فريدة .

وكان للانسان الأول أساليبه المختلفة في الرسم وتقنيته المميزة في
التصوير أظفر مثلاً (شكل ١١ ، ١٢) حيث يوجد ٢٢ صورة لرأس
حصان ، صورت من كهوف مختلفة ، يختلف كل منها اختلافا واضحا
عن الآخر ، سواء في الشكل أم الحجم أو طريقة التصوير ، منها ما هو
مفصل ومنها ما هو مبسط (١) . . . الخ .

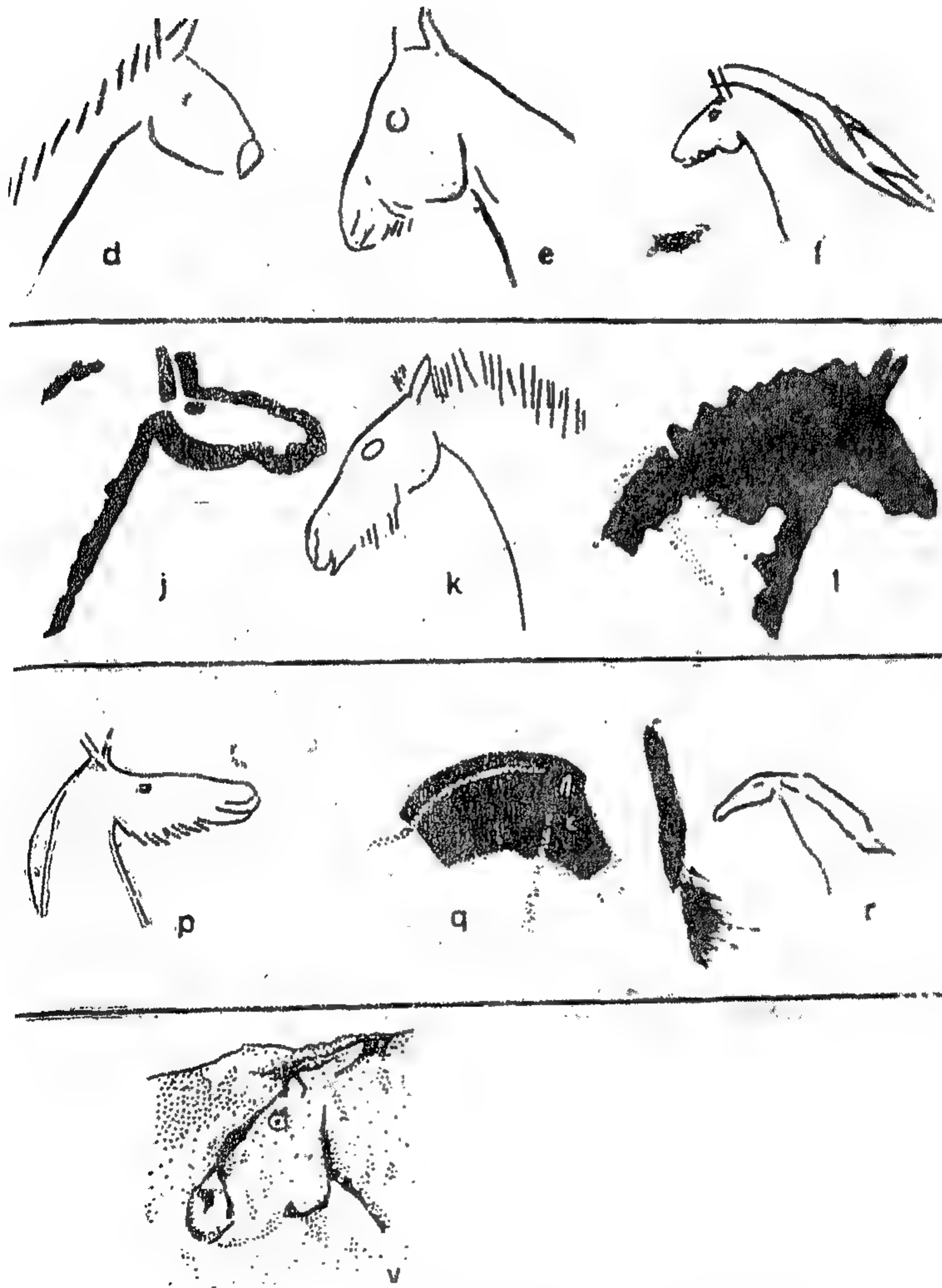
ظهرت بعض المحاولات الأولية (أو التدريبات) في الفترة الأورينياسية ،
يصعب أن تعد من الفن في شيء (٢) . فمثلاً قد يصعب أن يعد من الفن
بصمة اليد . وقد ظهر منها نوعان أحدهما تكون الألوان خارج الكف
(شكل ١٣) . وذلك بوضع هيكل اليد (غالباً اليسرى) على سطح
شحم ، وكان ينفث (بودرة) الفحم أو المغرة الحمراء عليها من الفم
لتظهر حدودها . وأما المظهر الثاني لبصمة الكف فكانت تتم بوضع
الكف نفسها في مادة ملونة وطبعها على سطح مستوي . وقد اتخذت
بصمات اليد اللون الأسود أو الأحمر أو البني أو الفيوليت ، كما كانت
أحياناً تتخذ اللون الأبيض والأصفر .

ولعل أشهر الكهوف التي صور فيها الانسان الأول بصمات الكف
كهف جارجاس Gargas بجنوب فرنسا وكهف الكستلو El Castillo

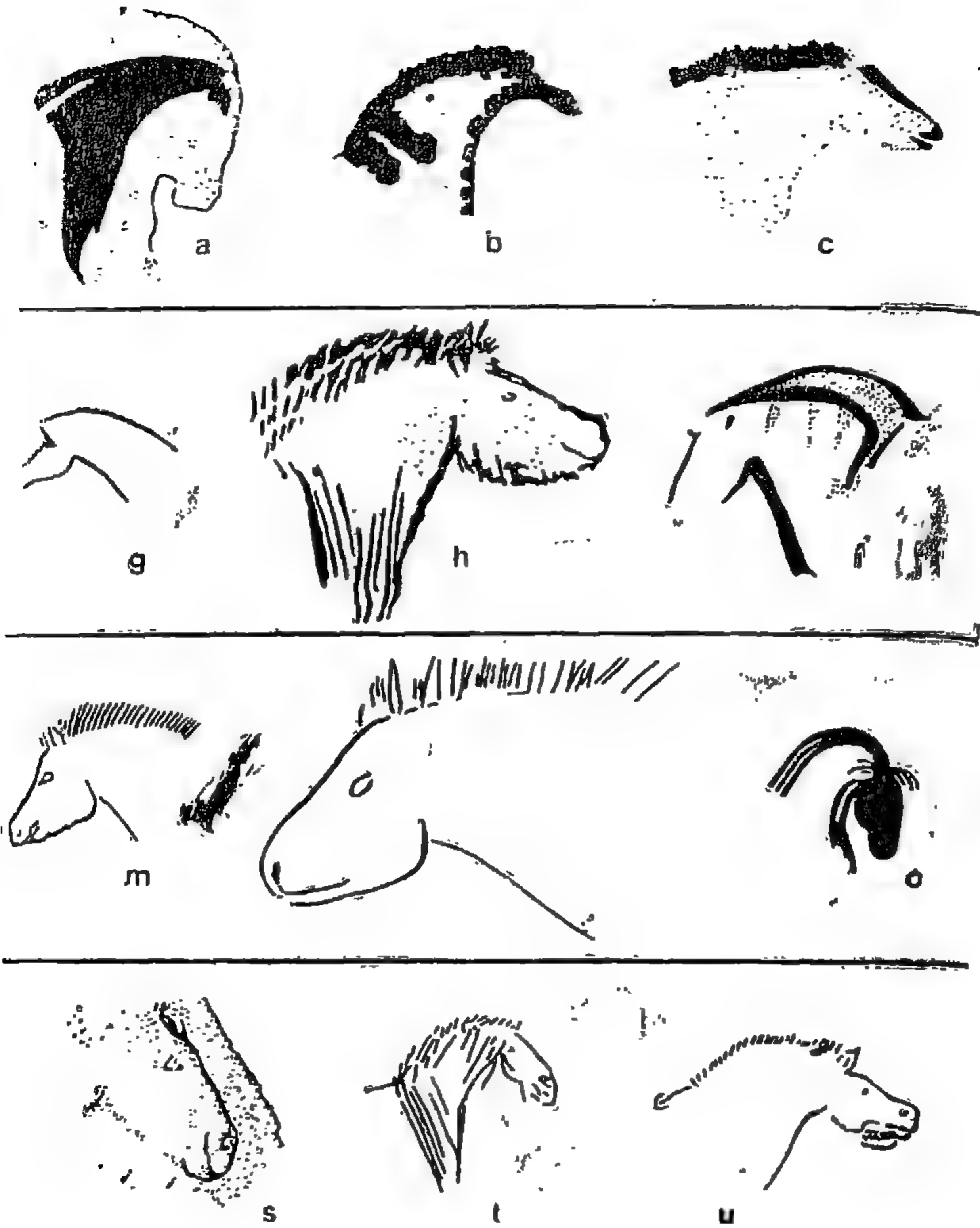
(١) للتفصيل أرجع الى : Peter J. Ucko and Andrée Rosenfeld, op. cit., P. 154-155.

(٢) تاريخ العالم ، الجزء الأول ، ص ٢٦٨ .

(م ٥ - تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم)



(شكل ١١) أشكال مختلفة لراس حصان



(شكل ١٢) أشكال مختلفة لرأس حصان



(شكل ١٣) بصمات وحصانان بريان من كهف بش ميرل

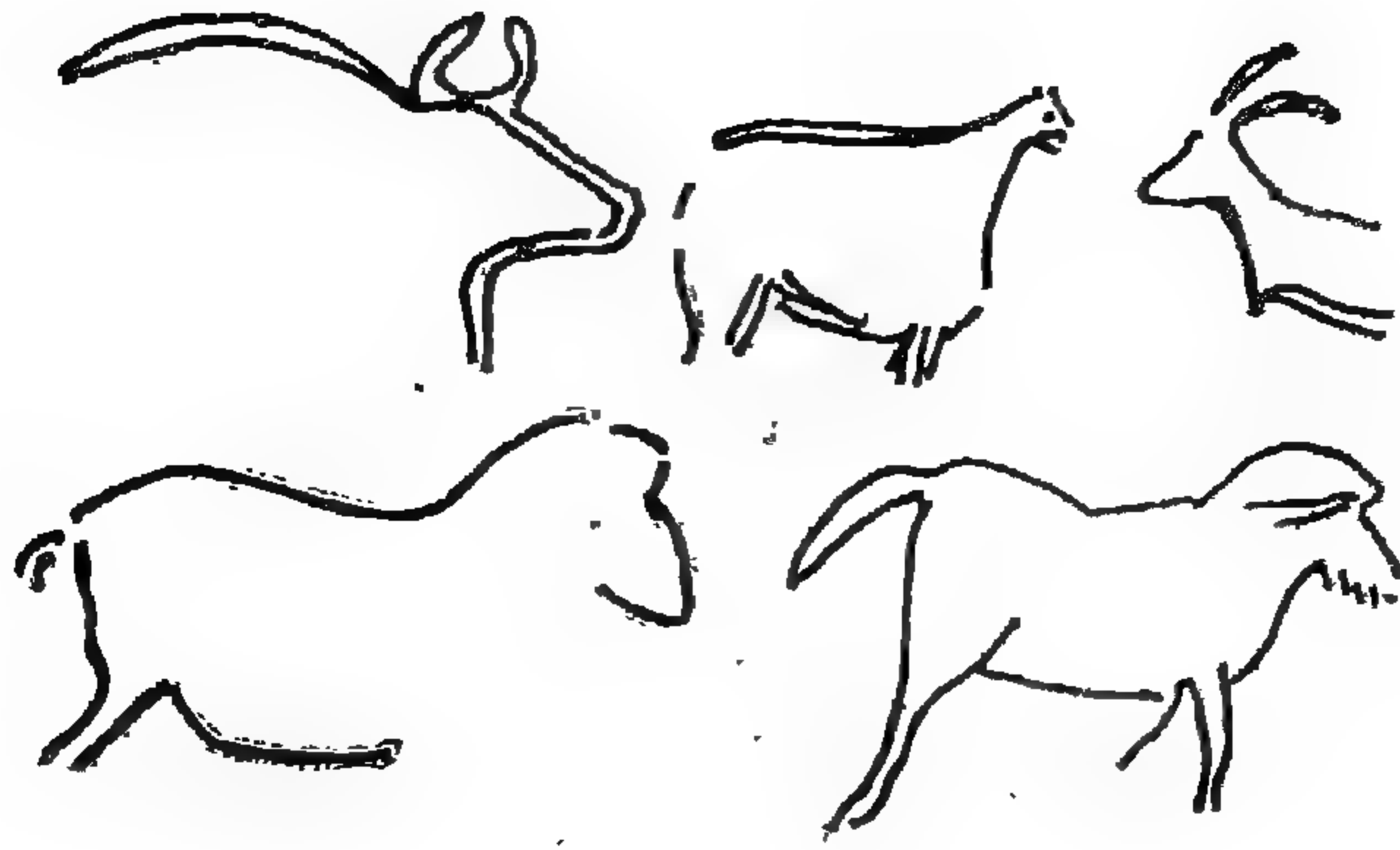
بشمال أسبانيا ويلاحظ أن بصمة الكف اليسرى هي الغالبة (يوجد ١٥٦ بصمة للكف اليسرى ، ٢٣ فقط للكف اليمنى (١) حتى الآن) وقد يكون السبب هو أن تحديد اليد اليسرى أسهل من اليد اليمنى ولعل لهذا السبب أيضا يعتقد بعض المتخصصين أن الفنان الذى رسم يده اليمنى ربما كان أشولا . ويلاحظ أن بعض الأيدي قد رسمت بأصابع قصيرة والبعض الآخر بأصابع قليلة لا تنطبق على الواقع (شكل ١٣ ب) ويعتقد البعض أن قصر الأصابع أو قلتها قد يكون بسبب البتر أو التشويه أو المرض ؟

واختلفت أيضا آراء العلماء في الهدف من تصوير بصمات الكفوف بهذا الشكل ، ويعتقد البعض أنه ربما يكون له صلة بالسحر للحصول على الفريسة ويعتقد البعض الآخر أنها قد تمثل صور التعبد للالهة الأم (١) ؟

وترجع للمرحلة الأولى أيضا رسوم أولية لبعض الحيوانات (شكل ١٤) ، لم يراع فيها فن المنظور ، قد تكون محفورة أو ملونة بلون واحد ، ويشاهد الجسم عادة مرسوما من الجنب ، غالبا برجل واحدة أمامية ورجل واحدة خلفية وان ظهرت الأرجل الأربعة مرسومة في نهاية العصر الأورينياسى . أما القرنان فمرسومان كما يبدوان في الوجه الكامل للحيوان وقد يكون السبب أن الفنان لم يكن قد عرف بعد أن يميز بين ما يراه وما يتخيله (٢) .



(شكل ١٣ ب) بصمات الكف (لاحظ عدد الأصابع)



(شكل ١٤)

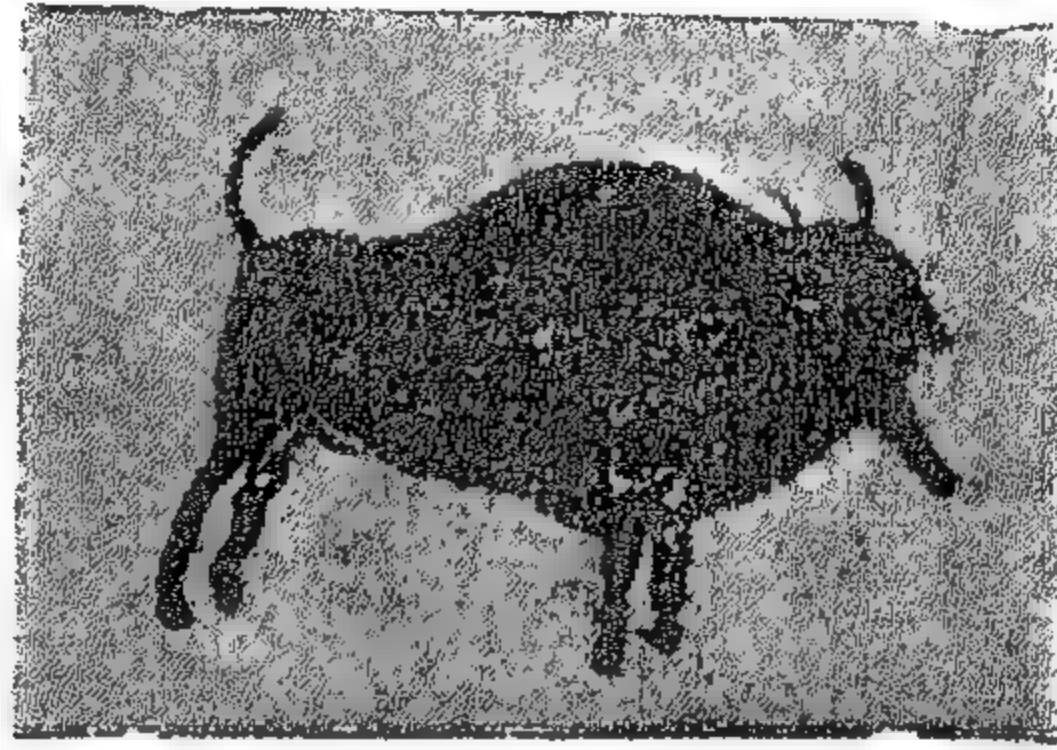
أساليب التصوير في الكهوف في العصر المجدليني :

لم يعثر حتى الآن في الطبقات الحضارية أو الكهوف السولترية على تحف فنية تستحق الذكر تنتمي للإنسان السولتري ، أى الذى عاش في الفترة السولترية . بعكس الإنسان الذى عاش في العصر المجدليني ، فقد كان محبا للفن ، مطورا له حتى وصل فن التصوير في عهده الى درجة عالية من الجودة والابتكار ولعل خير مثال على ذلك صور كهف لاسكو في جنوب فرنسا وصور كهف التاميرا في شمال أسبانيا . فبدأ الفنان هنا يهتم بالمنظور سواء في رسم القرون أم في أشكال الأرجل والحوافر ، كما ظهرت محاولات أولى في التظليل ، وقد صُحِبَ الحفر التصوير أحيانا ، بمعنى أن كثيرا ما توضع طبقة سميكة من اللون الواحد بطريقة مقبولة على تخطيط محفور حتى تعطى إحساسا بالتظليل . فمثلا (شكل ١٥) يمثل حصانا وقد ظهرت فيه قواعد

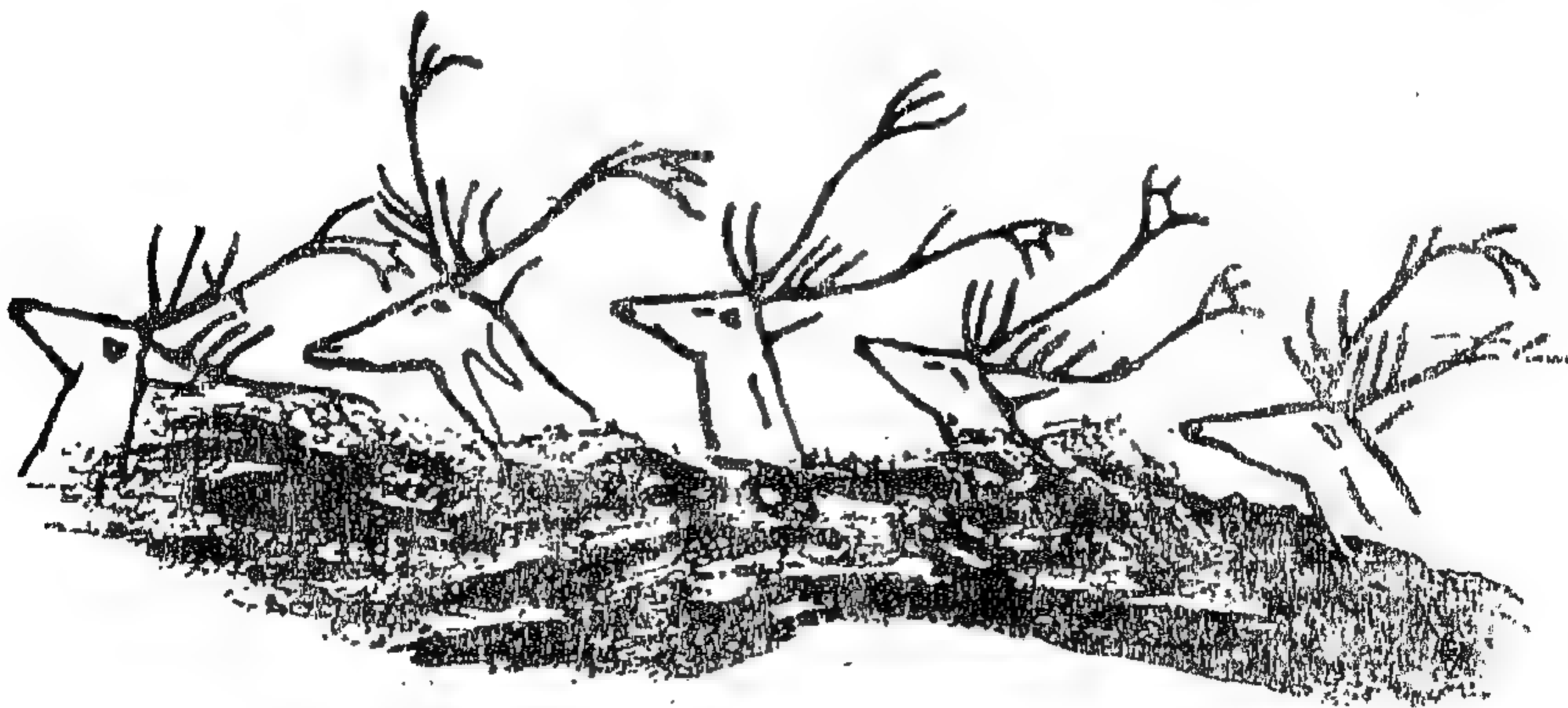


(شكل ١٥)

المنظور ، وروعى فيه رسم الأرجل الأربعة ، وقد ظهرت فيه بعض علامات التظليل والتي قد تشير الى شعر الحصان • ولعل الجديد هنا هو اضافة لون وضع منه مقدار على امتداد تخطيط محفور ، ثم يسط هذا المقدار ليحدث الأثر الذى يحدثه التظليل وأحيانا كان الحيوان يلون بلون واحد فقط (شكل ١٦) (١) •



وسنشير هنا الى أمثلة نفذها الانسان الأول فى فن التصوير •
يمثل (شكل ١٧) مجموعة معبرة لرؤوس بعض الأيائل ، تسبح فى مياه النهر الواحدة بعد الأخرى وقد لونت باللون الأسود ، وقد حاول الفنان هنا محاولة التقريب بين قرنى الحيوان وهذا المنظر يمثل افريزا بكهف لاسكو طوله ٥ متر وعرضه ١٥ سم •



(شكل ١٧) مجموعة لرؤوس بعض الأيائل

اتبع الفنان أسلوباً آخر في الرسم (في صورة ٢٣) وهي تمثل صورة إنكر كذن (*) من كهف لاسكو ، فلم يحدد الشكل الخارجى بمجرد خط ، ولكنه ترك الخط يتسع ويتداخل مع الفراغ الذى يحدده ، كما اهتم بتفاصيل الرأس . وتصور (صورة ٢٤) أحد الخيول البرية في شكل جانبى من كهف لاسكو ، وقد صوره الفنان وكأنه يعدو ويصوب ، ويلاحظ هنا أنه اهتم بتفاصيل الأرجل فبدت واضحة ، كما اهتم بإظهار تفاصيل المعرفة ولم يكتفى بتحديد الشكل الخارجى لحصان ويلاحظ السهام الموجهة الى جسد الحصان للقضاء عليه وهو يجرى . (قارن (صورة ٢٥) من كهف لاسكو أيضا وهي تمثل ثور برى في حالة جموح ومعه مجموعة من الخيول البرية ، وقد لونه الفنان باللونين الأحمر والأسود واستطاع بحسه أن يصوره وكأن الحياة تدب فيه وهو يجرى ، أما قطع الخيل فيمشى في هدوء) .

وهناك لوحة جميلة من كهف لاسكو (صورة ٢٦) تمثل مجموعة من الحيوانات : الحصان والثور البرى ، ومجموعة من الأيائل وقد لونها الفنان باللون الأسود واللون الأحمر واللون الأصفر ، واهتم بالتفاصيل عندما لون الحصان واكتفى بوضع بعض النقط في جسد الثور البرى وحدد الشكل الخارجى بوضوح .

وتوجد مناظر قد تحكى قصة كاملة ، أو حادثة بعينها ، مثال ذلك ما هو موجود في (الصورة رقم ٢٧) من كهف لاسكو وهي تمثل رجلا ساعرا ؟ مستقليا على ظهره ، أغلب الظن بعد أن هاجم البيزون المصور بجانبه بحرا به فتدلت احشائه ، وهذا المنظر وجد في قاع حفرة عميقة في نهاية أحد الممرات ، ويلاحظ رسم الانسان وكأنه مشدود كعصا ومرسوم بخطوط مجردة كأنه عمل طفل صغير ، وقد استعمل الفنان اللون الأسود في رسم هذه الصورة التى يبلغ طولها ٢ر٧٥ مترا ، يلاحظ وجود طائر مصورا فوق حامل .

يرجع للعصر المجدلى الثانى المتوسط المناظر المصورة على كهف Niaux في جنوب فرنسا ولعل من أجملها صورة التيس (صورة ٢٨) الذى نوه الفنان باللون الأسود فقط الا انه كان موفقا في توزيع هذا اللون على جسد التيس وتحديد الشكل الخارجى له ، حتى يبدو وكأنه ملونا

(*) حيوان له قرنان ، المقدم منهما أطول من المؤخر .
انظر صور ٢٢ .

بالدرجات المختلفة لهذا اللون وقد اهتم بتفاصيل الوجه والعين ويصل طوله الى ٥٢ سم .

ومن نفس الكهف أيضا هذا المنظر الرائع لمجموعة من حيوان اليزون ، وقد أصاب بعضها السهام ومعهم تيس صغير مصاب أيضا بحد السهام (صورة ٢٩) وقد حدد الفنان الشكل الخارجى للحيوان باللون الأسود فقط وقد اهتم فقط بتفاصيل الوجه .

نتقل الآن الى العصر المجدلىنى الأعلى ولعل أغلب رسوم كهف التاميرا تشله خير تمثيل ، فصور هذا الكهف تتميز بالحيوية والحركة وقد استغل الفنان الألوان الكثيرة وتعاريج سطح الصخر ، فبدت صور الحيوانات وكأنها مجسمة ولون أجزاء الحيوان المختلفة مثل الحوافر والعيون والمعارف بلون مخالف للون الجسم وفى الغالب كانت تلون هذه الأجزاء باللون الأسود أما باقى الجسم فكان يلون باللون الأحمر أو البنى وأحيانا كان الجسم كله يلون باللون الأسود ثم يظل باللون الأحمر الداكن ، كما استخدمت الخطوط القصيرة المتوازية المحفورة مع الألوان لتوضيح عضلات الجسم (١) . وبهذا استطاع فنانو كهف التاميرا من اكتشاف الفكرة الأساسية من الفن وهى أن الخطوط والألوان الموضوع على سطوح مستوية يمكن أن تعطى احساسا بوجود حيوان حقيقى مجسم أو أى شىء آخر (٢) . وقد وفق فنانو كهف التاميرا من مراعاة التناسب بين الخطوط والمساحات فأصبحت الصور تنبض بالحيوية ، كما اهتم هذا الفنان بتصوير الحيوان فى لحظة معينة ومن زاوية معينة تذكرنا بالصور الفوتوغرافية وقد اعتمد فى ذلك على حواسه وخياله (٣) .

وصورة رقم ٣٠ تمثل يزون ضخمة (يصل طوله ٢ر٥ مترا) ، صور باللونين الأسود والأحمر ، واستخدم فى رسمه أداة حافرة

(١) حسن الباشا : المرجع السابق ص ٤٤ .

(٢) سام وبريل ابشتين ، انسان ما قبل التاريخ ، مترجم بالقاهرة

١٩٨١ ص ٨٣ .

(٣) حسن الباشا : المرجع السابق ص ٤٤ .

ساعدت على اظهار قوة الأثر الذي تحدثه الألوان المتعددة • وقد استفاد الفنان من التعاريج الموجودة في سطح الصخر فظهر البيزون وكأنه مجسم حقيقى •

ويمثل (شكل ١٨) خنزيرا برياً جامحاً ، وقد وفق الفنان في تجسيم الحيوان فمثله - بصدق - كما هو موجود في الطبيعة واهتم بالتفاصيل والظلال وقد وفق الفنان في تصويره في حالة عدو •

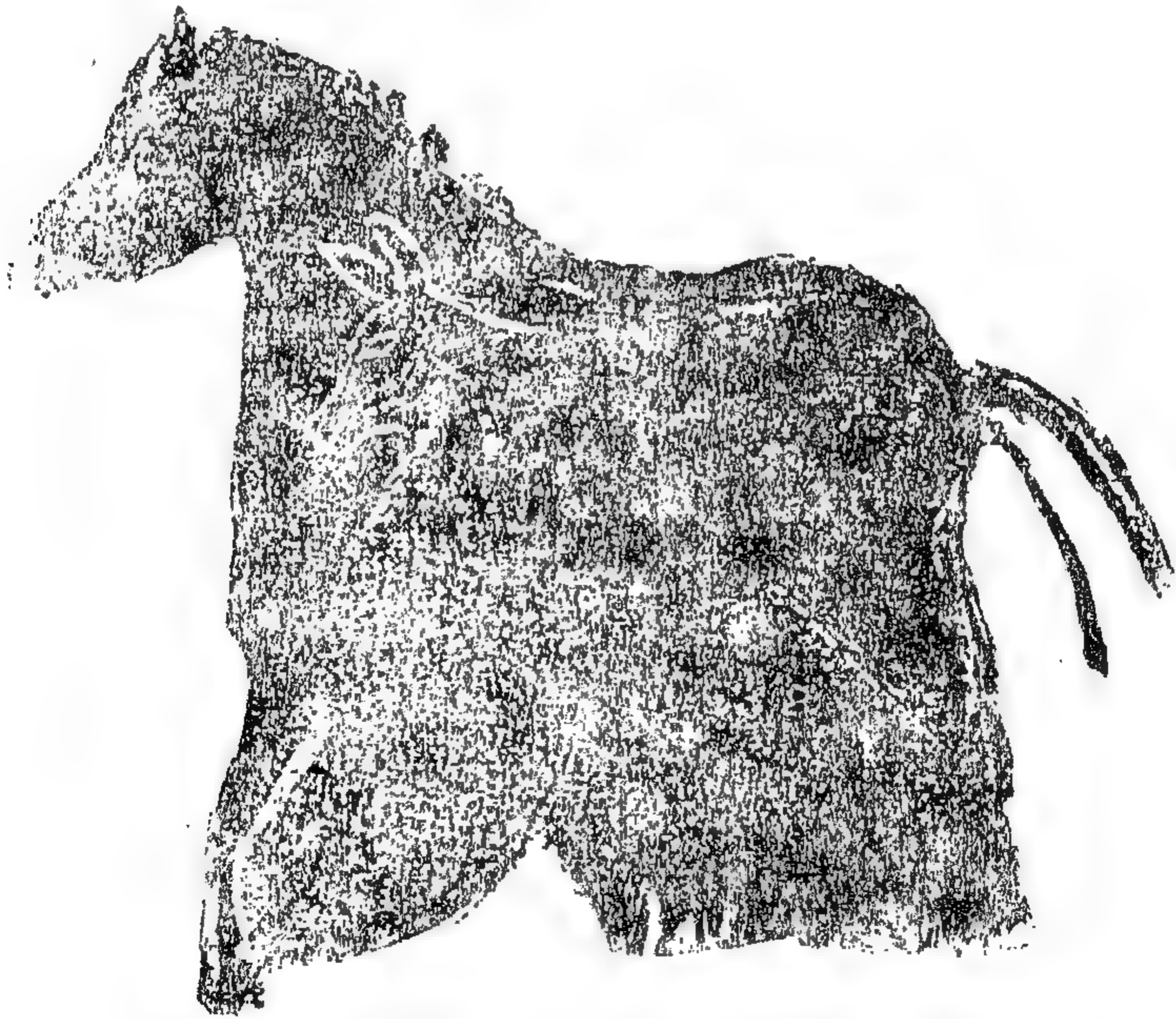


(شكل ١٨) خنزير برى جامح

وأخيراً (شكل ١٩) ويمثل حصاناً من كهف التاميرا أيضاً ، لم ينتهي الفنان منه وقد رسمه باللونين الأحمر والأسود فوق ايل مرسوم بلون واحد ، وهذه الأيل تبدو واضحة لأن رأسها منحوت • لاحظ عين الحصان ومنخرامه واذناه ودقة تصوير الحافر الذي يدل على مطابقة ظاهرة للطبيعة (١) •

ويعلق ارنولد هاوزر على فن الإنسيان القديم بقوله « فهذا فن يرتقى من الاخلاص الحرفى للطبيعة ، الذي يظل فيه الأشكال الفردية تصور بطريقة فيها جهد وعناية بالتفاصيل ، الى أسلوب أكثر مرونة وتألّفاً ، يكاد يصل الى حد الانطباعية Impressionism • وتدل هذه العملية على فهم متزايد للطريقة التي يمكن بها إعطاء الانطباع البصرى

النهائى شكلا يزداد فيه الطابع التصورى الفورى ، الذى يبدو تلقائيا • وترتفع دقة الرسم الى حد الأداء المعجز الذى يأخذ على عاتقه مهمة السيطرة على مواقف واتجاهات متزايدة الصعوبة ، وحركات ولفات متزايدة السرعة ، وتجسيمات وتقاطعات متزايدة الجرأة • فهذه النزعة المطابقة للطبيعة ليست صيغة جامدة ثابتة ، وانما هى شكل حى متحرك ، يعالج مشكلة التعبير عن الواقع بأكثر وسائل التعبير تنوعا ، ويؤدي مهمته بدرجات متفاوتة من الاتقان ••• ومن أغرب الظواهر فى تاريخ الفن بأسره ، أنه لا توجد أية موازاة بين فن ما قبل التاريخ هذا وبين فن الأطفال أو فن معظم الشعوب البدائية الأقرب عهدا • ذلك لأن تصاوير الأطفال ، وكذلك الاتاج الفنى للشعوب البدائية المعاصرة ، تتسم بنزعة عقلية ، لا حسية : فهى تكشف عما يعرفه الطفل والفنان الدائى ، لا عما يراه بالفعل ، وهى تقدم للموضوع صورة تتسم بالتركيب النظرى ، لا بالطابع العضوى البصرى • وهى تجمع بين المنظور الامامى والمنظور الجانبي أو المنظور من أعلى ، ولا تترك شيئا مما يعتقدون أنه يستحق أن يعرف عن الموضوع ، وتزيد من مقياس ما له أهمية بيولوجية وعملية ، بينما تتجاهل كل شيء لا يقوم



(شكل ١٩) حصان من كهف التاميرا

يدور مباشر في سياق الموضوع ، مهما كانت روعته في ذاته . أما التصاوير المطابقة للطبيعة في العصر الحجري القديم ، فإن الغريب فيها انها تعطينا انطبعا بصريا يبلغ من التلقائية ، ومن نقاء الشكل ، والتحرر من كل تائق أو قيد عقلي ، ما لا نجد له نظير في تاريخ الفن اللاحق الا عند حلول النزعة الانطباعية الحديثة . ففيها نكتشف دراسات للحركة تذكرنا بـ «صور القوتوغرافية الحديثة» (١) .

فماذا كان السبب والغرض الكامن من وراء هذا الفن :

ويتساءل أرنولد هاوزر ، أكان تعبيراً عن استمتاع بالحياة يلح على أن يسجل أم ارضاء لغريزة اللهو والتمتع بالتزيين ، والنزوع الى تغطية المسطحات الخالية بخطوط وأشكال ، ونماذج وزخارف ؟ أكان ثمرة نزاع ، أم كان له غرض على محدد ؟ أينبغي أن نرى فيها ملههه أم أداة ، ومخدرا وترفا أم سلاحا في الصراع من أجل العيش ؟ . ثم يوضح : « أننا نعلم أنه كان فنا لصيادين بدائيين يعيشون في مستوى اقتصادي طفيلي غير منتج ، كان عليهم أن يجمعوا غذاءهم أو يلتقطوه ، بدلا من ينتجوه بأنفسهم ، أي أنه كان فنا اتجه أناس يعيشون - على الأرجح - في مرحلة الفردية البدائية ، وفي أنماط اجتماعية غير مستقرة ، تكاد تكون مقترة كل الافتقار الى التنظيم ، أو في عشائر صغيرة منعزلة ، ولم يكونوا يؤمنون بألهة ، ولا بعالم آخر ولا بحياة بعد الموت . ولقد كان من الواضح أن كل شيء ، في عصر الحياة العملية الخالصة هذا ، كان لا يزال يدور حول كسب العيش وحده ، وليس هناك ما يبرر القول أن الفن كان يخدم أي شيء آخر سوى أن يكون وسيلة للحصول على الغذاء . والواقع أن جميع الدلائل تشير الى أنه كان أداة لأسلوب سحري ، وكانت له بهذا الوصف وظيفة عملية بحتة تستهدف أغراضا اقتصادية مباشرة فحسب . ويبدو أنه لم يكن هناك أي عنصر مشترك بين هذا الفن وما نسميه اليوم بالعقائد الدينية ، فلم يكن يعرف - أغلب الظن - صلوات وربما لم يكن يعبد قوى مقدسة ، فقد كان أسلوبا فنيا لا أسرار فيه وكان اجراء يتسم بالروح

(١) أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، مترجم بالقاهرة ١٩٦٧ ص ١٥ : ١٦ .

الواقعية • فالصورة - عند انسان العصر الحجري القديم - كانت هي التصوير والشيء المصور في آن واحد ، وكانت الرغبة وتحقيق الرغبة في الوقت نفسه • وقد اعتقد صياد العصر الحجري القديم - أغلب الظن - أنه قد استحوذ على الشيء ذاته في الصورة وظن أنه سيطر على الموضوع بعد الانتهاء من رسمه وكان يعتقد - أغلب الظن - أن الحيوان الحقيقي يعاني بالفعل من قتل الحيوان الذي تمثله الصورة • فالتمثيل التصويري لم يكن بالنسبة الى ذهنه الا استباقا للنتيجة المطلوبة •

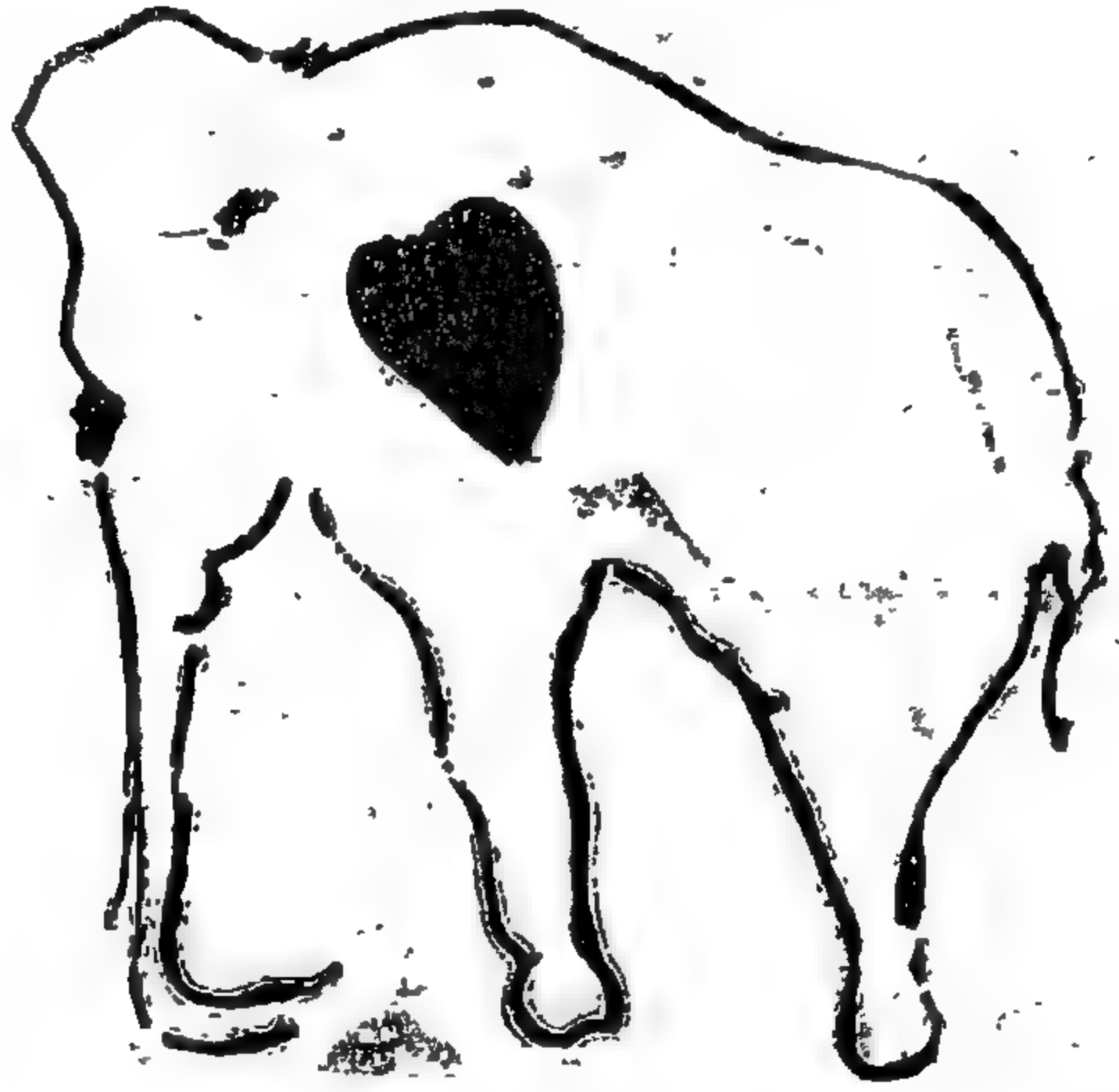
وكان من المحتم في اعتقاد صياد العصر الحجري القديم أن يقع الحادث الحقيقي في أعقاب التمثيل السحري له ، أو أن يكون متضمنا فيه بالفعل ، اذ أن الاثنين لا يفصل بينهما الا ذلك الوسيط غير الحقيقي انذى يتألف من مكان وزمان ، وعلى ذلك لم تكن وظيفة الفن - في رأى أرنولد هاوزر - أن يكون بديلا رمزيا على الاطلاق ، وانما كانت هذه الوظيفة ، متعلقة بالفعل الحقيقي الهادف • ولم يكن الفكر هو الذى يقتل ، أو الايمان هو الذى يحقق المعجزة ، وانما كان الفعل الحقيقى ، أى التمثيل التصويرى ، أو التصوير على الحيوان في الصورة ، هو الذى كان يقوم بالسحر » (١) •

وقد نستدل على معرفة الصيادين الفنانين الأوائل للتشريح من رسمهم لأحد الفيلة في كهف بندان Pindal بأسبانيا ، أظهروا فيه القلب في موضعه الصحيح (شكل ٢٠) ونقشهم سهاماً مسددة الى منطقة القلب في ثور وحشى في كهف Niaux في جنوب فرنسا (شكل ٢١) •

ان فنان العصر الحجري القديم عندما كان يصور حيوانا على صخرة ، كان ينتج - في رأى أرنولد هاوزر - حيوانا حقيقيا • ذلك لأن عالم الخيال والصور ، ومجال الفن والمحاكاة المجردة ، لم يكن قد أصبح في نظره ميدانا خاصا قائما بذاته ، مختلفا عن الواقع التجريبي ومنفصلا عنه • ولم يكن قد واجه المجالين المختلفين بعد ، وانما رأى في أحدهما استمرارا مباشرا ، متجانسا للآخر وهو يتخذ

(١) أرنولد هاوزر : المرجع السابق ، ص ١٨ •

من الفن نفس الموقف الذي اتخذته ذلك الهندي الأحمر المنتمى الى اقليم « سيو Sioux » - يطلق هذا الاسم على منطقة داكوتا وعلى قبائل هندية حمراء كانت تعيش في اواسط وشرق الولايات المتحدة - الذي قل عن باحث رآه يقوم باعداد رسوم : « اننى أعلم أن هذا الرجل قد وضع كثيرا من ثيراننا البرية في كتابه » لقد كنت هناك عندما فعل ذلك ، ومنذ ذلك الحين لم تعد لدينا ثيران » (١) والواقع أن النظر الى مجال الفن هذا على انه مستمرار مباشر للواقع المعتاد لم يختف أبدا إختفاء ، اما ، على الرغم من أن النظرة التي أصبحت سائدة عن الفن فيما بعد هي أنه شيء يوجد مقابل الواقع .



(شكل ٢٠) أحد القبيلة وقد ظهر رسم القلب بداخله في موضعه الصحيح



(شكل ٢١) سهام مسددة الى منطقة القلب في ثور وحشى

(١) ارنولد هاويزر : المرجع السابق ص ١٨ و ١٩ .

الواقع أن أى تفسير آخر لفن العصر الحجري القديم ، كالقول أنه صورة زخرفية أو تعبيرية من صور الفن ، هو تفسير غير مقبول ، نكذبه سلسلة كاملة من الشواهد - أهمها أن التصاوير كثيرا ما تكون مخبئة في أركان من الكهوف لا يمكن الوصول إليها ، ولا يتسرب إليها شعاع من الضوء ، أى في موضع يكون من المستحيل فيه أن تستخدم على أساس أنها زخارف . كذلك فإن مما يفند هذه التفسيرات ، أن هذه التصاوير كانت توضع بعضها فوق بعض في اللوحة الواحدة ، مما يؤدي الى ازالة أى تأثير زخرفي منذ البداية . والأمر المؤكد هو أن المصورين لم يكونوا مضطرين الى رسم صورهم الواحدة فوق الأخرى ، إذ كان لديهم مكان فسيح ، وهذا الوضع للصور بعضها فوق بعض هو ذاته دليل على أن الصور لم تخلق بقصد امتناع العين على الاطلاق ، وانما كانت تحقيقا لغرض أهم عناصره هو ضرورة وضع الصور في كهوف معينة وفي أجزاء محددة من الكهوف - ومن الواضح أن هذه البقع المحددة كانت تعد ملائمة بوجه خاص للسحر . فليس من الممكن أن يكون الأمر متعلقا بغاية زخرفية أو ميل الى التعبير عن افعال جمالي ونقله الى الآخرين ما دامت الصور كانت مخفية أكثر منها ظاهرة . وكما لاحظ البعض هناك دافعان مختلفان تستمد منهما الأعمال الفنية ، فبعضها ينتج لكى يوجد فحسب ، وبعضها ينتج لكى يرى (١) .

ولا شك أن أقوى دليل على أن هذا الفن كان يستهدف تأثيرا سحريا لا جماليا ، وذلك من حيث مقصده الواعى على الأقل ، هو أن الحيوانات كثيرا ما كانت تمثل في هذه الصور وقد اخترقتها الرماح أو السهام ، أو كانت تسدد اليها بالفعل مثل هذه الأسلحة بعد انتهاء العمل ، ولا شك أن هذا كان قتلا للأنموذج يحل محل قتل الأصل . والدليل الأخير على أن الفن في العصر الحجري القديم كان يرتبط بالأعمال السحرية هو أن العدد الأكبر من الصور البشرية المتكررة على هيئة حيوانات كانت تؤدي رقصات سحرية محاكية (شكل ٢٢) ، كما أن الربط بين التصوير في العصر الحجري القديم وبين السحر هو خير وسيلة لتفسير النزعة الواقعية في هذا الفن ، ذلك لأن التصوير الذى يرقى الى خلق نظير للأنموذج أى بديلا له ، لا مجرد شيء يشير

(١) المرجع السابق ص ١٩ ، ٢٠ .

انيه أو يحياكيه أو يشبهه - لا يمكن الا أن يكون ذا نزعة واقعية .
ولقد كان المقصود من الحيوان الذي يراد بعث الحياة فيه بالسحر ،
هو أن يبدو ظهيرا للحيوان الممثل في التصوير - وهذا ما لم يكن
من الممكن حدوثه الا اذا كانت النسخة مطابقة للأصل . والواقع أن
الغرض السحري لهذا الفن هو بعينه الذي أرغمه على أن يكون
ذا نزعة واقعية . فالصورة التي لم تكن تشبه موضوعها في شيء لم تكن
رديئة فحسب ، بل لم يكن لها معنى ولا جدوى .

... ويفترض المتخصصون أن العصر السحري ؟ أى أول عصر لدينا فيه
شواهد على وجود أعمال فنية ، قد سبقته مرحلة قبل سحرية ،
ذلك لأن عصر السحر المكتمل النمو ، بما فيه من طقوس مجهولة لنا
تبلور بالتفعل في صيغ محدودة ، مهد له عصر من التجريب البحت
ولما أثبت فاعليته في النشاط العملي وضع في اطار محدد (١) .



(شكل ٢٢) رسم آدمي متكرر في صورة أجزاء من حيوانات مختلفة

(١) المرجع السابق : ص ٢١ .

كان خالقو رسوم الحيوانات في العصر الحجري القديم ، في الغالب
صيادين « محترفين » ، وهو استنتاج يكاد يصل الى مرتبة اليقين .
نظرا الى ما تلمسه لديهم من معرفة دقيقة بالحيوانات ، ان الأسلوب
الغنى المرهف المحكم للصور التي رسمها هؤلاء الفنانون تؤكد أنهم
محترفون مدربون وليسوا هواة بل أن العثور على « مسودات »
و « تخطيطات » و « رسوم تلاميذ ؟ » مصححة الى جانب الصور
الأخرى الباقية قد يؤدي الى الاعتقاد باحتمال وجود نشاط تعليمي
منظم في ذلك العصر ، له مدارس ومعلموه واتجاهاته وتقاليده المحلية .
فهل معنى هذا أن الفنان الساحر كان أول مثل للتخصص وتقسيم
العمل (١) .

وظيفة الكهوف ذات الرسوم :

لم يسكن الانسان القديم داخل هذه الكهوف - كما يعتقد أغلب
المتخصصين - فلم يوجد في أى كهف أى آثار تدل على معيشة الانسان
داخل هذه الكهوف . لقد عاش الانسان القديم في مأوى صخرية ،
ولكنه لم يسكن أبدا داخل هذه الكهوف التي تحمل جدرانها وستوفها
مناظر ونقوش قام الانسان الساحر برسمها ونحتها . لا شك أنه وجد
في مداخل بعض هذه الكهوف بقايا تدل على سكن الانسان هناك
ولكنها قد لا تنتمي الى نفس الفترة التي ترجع اليها صور ونقوش
الكهف ، فالكهوف ذات الرسوم والصور هي في - رأى هربرت كونه
H. Kühn - أماكن مقدسة وتمثل المعبد الأول لهذا الانسان (٢) .

الرسوم الآدمية في الكهوف :

لقد أوضحت صور الكهوف قلة الصور الآدمية وعدم اتقانها وبعدها
عن الواقع وكثرة الصور الحيوانية واتقانها ومطابقتها للواقع . ولعل
السبب في ذلك قد يرجع الى أن الانسان لم يكن يرجى من ورائه نفع

(١) المرجع السابق ص ٣٣ .

(٢) H. Kühn, Vorgeschichte der Menschheit, Köln 1962, I.S. 68.

(م ٦ - تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم)

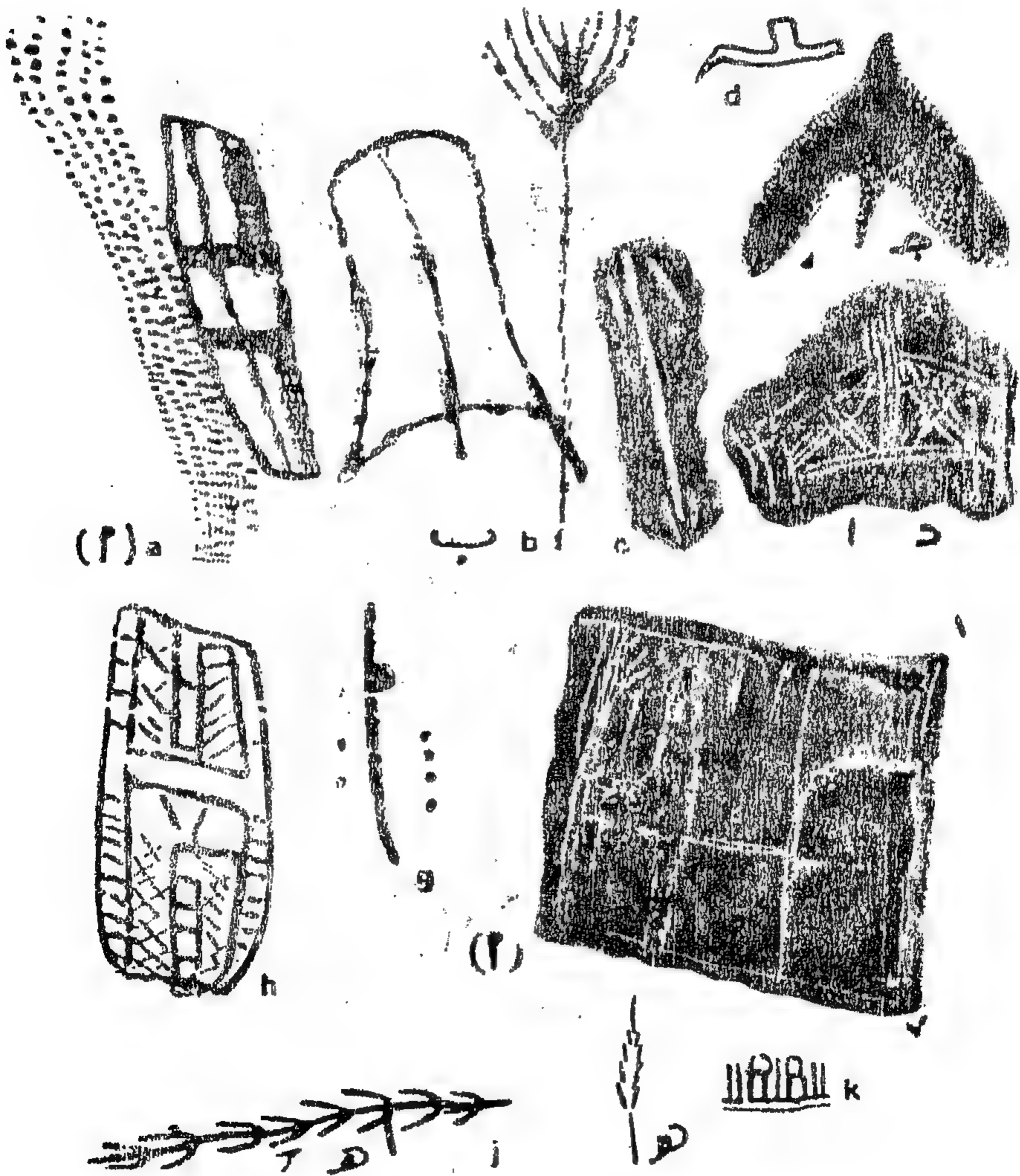
مادى بعكس الحيوان الذى كان يأمل فى صيده والاستفادة منه ، وعلى الرغم من أن صور الكهوف تعد بالآلاف ، إلا أنه من الملاحظ عدم وجود مناظر تمثل قتل الانسان لأخيه الانسان ، أو مناظر حروب أو مناظر تمثل الشياطين والمردة أو مناظر مخيفة . فهل معنى هذا أن انسان هذا العصر كان سعيدا فى معيشته ؟

تم الكشف عن مئتين منظرا بالتقريب تمثل الانسان ، سواء فى النحت أو النقش أو التصوير (تزيد صور الحيوانات عن ٤٠٠٠ منظرا) ، بعضها يمثل كساحر لابس قناع حيوان ومزتديا جلد حيوان آخر والبعض الآخر يمثل كما ولدته أمه ، ومن أشهر أمثلة العصر المجدلينى المتوسط التى تمثل الانسان الساحر ذلك المنظر الموجود فى كهف الأخوة الثلاثة Trois Frères فى منطقة اريج Ariège بجنوب فرنسا وهو خفر ملون باللون الأسود وطوله ٧٥ سم (شكل ٢٢) ويمثل انسانا متكرا فى صورة مجموعة من الحيوانات ، أوضحها الأيل . وكان يمثل - أغلب الظن - الانسان الساحر الذى كان يقوم برقصة سحرية (أو طقس سحرى) . ويلاحظ أن الوجه متجه الى الناظر وهى حالة نادرة أن يصور الانسان من الامام فى هذه الفترة وليس من الجانب (بروفيل) كما هو متبع فى أغلب الرسوم . وقد اهتم الفنان هنا بتفاصيل الوجه والرأس والأطراف . ويحتل أن ظهور الانسان متكرا فى صورة حيوانية قد ساعده فى صيده فريسته بسهولة .

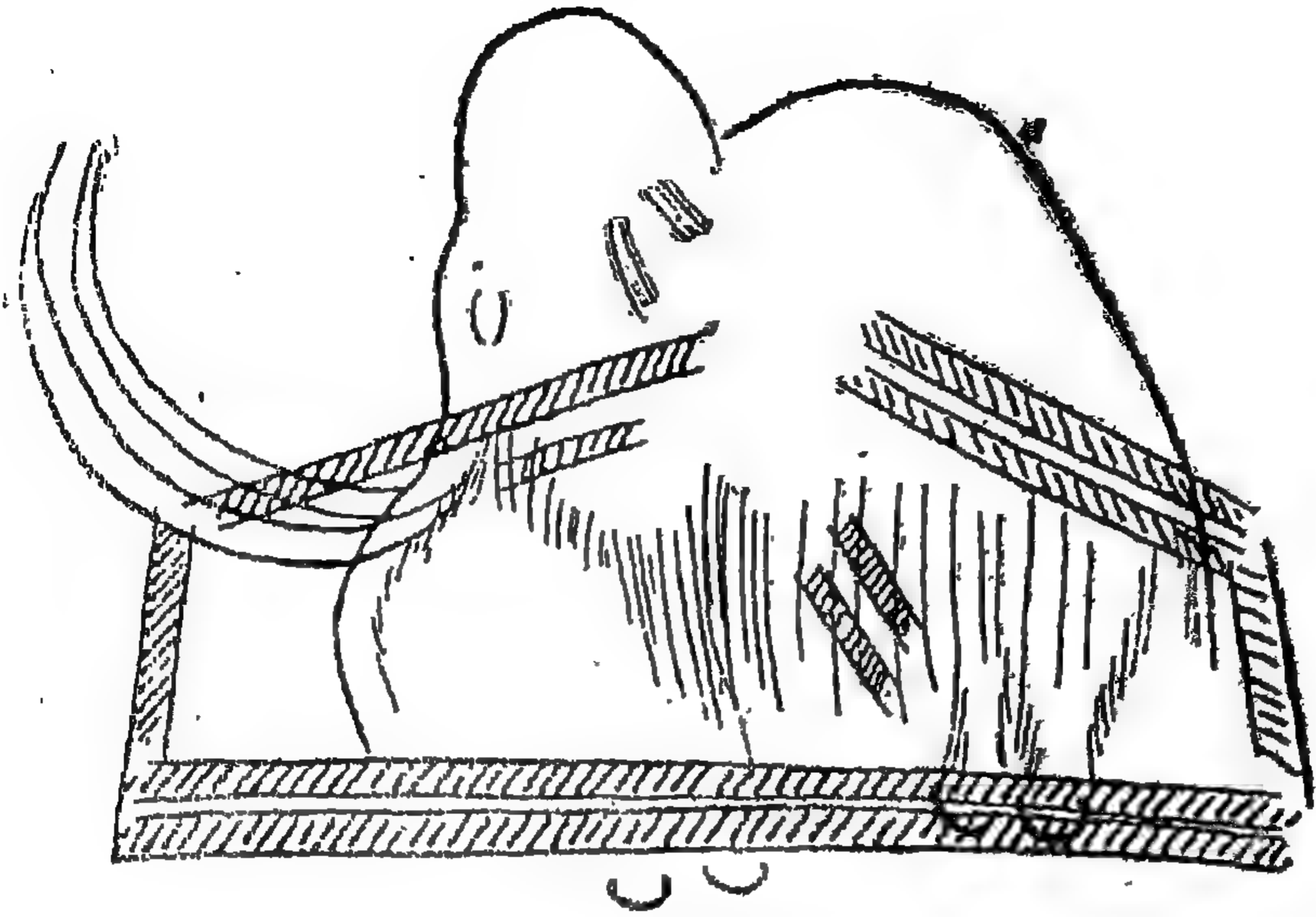
العلامات الغامضة :

وجد على جدران بعض الكهوف علامات غامضة ، لم نستطع حتى الآن تفسيرها أو الهدف منها ، فهى تختلف اختلافا جوهريا عن الصور الطبيعية التى تميز بها العصر الحجري القديم الأعلى وقد اختلف العلماء فى تفسيرها ، فأطلقوا عليها أسماء مختلفة قد تتلائم مع الشكل الذى قد تمثله مثل Claviforms, Tectiforms, Aviforms, Penniforms, Scutiforms وهذه الأسماء مشتقة من اصطلاحات لها صلة بالعصى ، والكهوف والطيور ، والريش ، والدروع .

والأسماء السابقة قد تشير الى ما قد يفهم من هذه العلامات •
فمثلا منها ما صور على شكل مجموعة من النقط والخطوط ، منها
المربعات والمستطيلات (شكل ٢٣ أ) ومنها ما شكل على هيئة جرس أو
على شكل ريشة (شكل ٢٣ ب) ومنها ما هو على شكل الخطاف مثل
(شكل ٢٣ ج) ، ومنها ما هو على شكل كوخ (شكل ٢٣ د) ومنها
ما قد يرمز لبعض النباتات مثل (شكل ٢٣ هـ) ، ومنها ما قد يصور
فخا لصيد الحيوانات (شكل ٢٤ ، ٢٥) •



(شكل ٢٣) لرموز غامضة



(شکل ۲۴) فخ لصید ماموٹ



(شکل ۲۵) فخ لصید ایل

واختلف العلماء في تفسير هذه العلامات الغامضة والهدف منها ،
فالبعض يرى فيها صوراً لأكواخ ، والبعض الآخر رأى فيها مساكن
الروح ؟ (هل عرف الانسان الأول الروح منذ أكثر من ١٧٠٠٠ بالتقريب ؟)
ومنهم من اعتبرها فخاخاً لصيد الحيوانات ومنهم من اعتبرها تميمة
سحرية قد تساعد صاحبها في صيد فريسته . والسؤال الآن . ماذا
قصد الانسان القديم برسمه هذه العلامات الغامضة ؟ سؤال حائر
بين العلماء !

الألوان :

استخدم انسان العصر الحجري القديم الأعلى مساحيق ذات ألوان
مختلفة منها الأحمر والأصفر والأبيض والأسود ، وغالباً ما كانت تضاف
الى سائل دهني مذيّب ، وقد تم العثور على أواني بها بقايا هذه الألوان
ويحتمل أن هذا الانسان بدأ يرسم - أغلب الظن - بغمس أصبعه
في اللون ، ثم استخدم طرف أنامله في رسم الخطوط على الحجر ،
ويحتمل أنه استخدم الريش بعد غمسه في اللون بعد ذلك . وتدلّ صور
الكهوف أن هذا الانسان قد عرف طريقة الرش المعروفة حديثاً .
فقد كان ينثر الشحم على الجدار المراد الرسم عليه ، ثم ينفث - بواسطة
قطعة مفرغة من الغاب - بودة اللون عليه فيلتصق اللون بالشحم .
وقد قام الفنان برسم هذه اللوحات الرائعة داخل الكهوف المظلمة على
ضوء المصابيح الخافت التي صنعها من الحجر (١) . وكان يسلأها بالدهن
الحيواني وبه فتيل من مصران الحيوان .

(١) تم اكتشاف عدد ٢٠ مصباحاً من الحجر انظر

H. Kühn. op. cit., p. 57

الفصل الرابع

التصوير في المآوى الصخرية

في العصر الحجري الوسيط

يعد التصوير في المآوى الصخرية في شرق أسبانيا من أهم الأعمال الفنية التي تدها الانسان في العصر الحجري الوسيط (بين الأعواد ١٠٠٠٠ و ٦٠٠٠ قبل الميلاد) وقد وجدت هذه الصور فوق الصخور المكشوفة في العراء أو في مآوى غير عميقة في منطقة التلال والجبال الممتدة في شرق أسبانيا في المنطقة الساحلية من اقليم Lérida في الشمال الى اقليم Murcia في الجنوب . لم تصور صور المآوى الصخرية في مناطق بعيدة عن عين المشاهد - مثل مناظر الكهوف - بل صورت في مآوى صخرية وتحت الصخور المعلقة ، وفي الدخلات الطبيعية الموجودة في الصخر في أماكن يستطيع الانسان الوصول اليها .

قصة الاكتشاف :

كانت صور المآوى الصخرية معروفة بالنسبة لسكان المناطق التي صور فيها انسان العصر الحجري الوسيط هذه الصور ، الا أنها لم تجذب العلماء الا ابتداء من عام ١٩٠٣ عندما قام أحد المصورين ويدعى J. Cabré Aguilo بتصوير مجموعة من الفريسكو في منطقة بالقرب من Calapatà في اقليم Teruel تتكون من ثلاث أيائل وثور برى ملونة باللون الأحمر . ولكن المصور لم يعرف القيمة التاريخية لهذه الصور ولا مكائتها الفنية الا بعد أربع سنوات من تصويرها ، عندما سمع عن فن انسان الكهوف في شمال أسبانيا . وفي عام ١٩٠٧ وصلت أنباء هذه الصور الى الأنبا بروي فأهتم بها وقام بدراستها . ومنذ ذلك الحين بدأت صور المآوى الصخرية تجذب العلماء والمتخصصين

في تاريخ فن الانسان القديم ، فبدأوا يدرسونها ويبحثون عنها . وفي عام ١٩٠٩ ذهب الأنبا بروي Abbé, H. Breuil الى منطقة Calapata لمشاهدة الصور على الطبيعة ومنها الى منطقة Cogul حيث درس الصور التي هناك . بعد ذلك تم الكشف عن مجموعة من المآوى الصخرية في مناطق مختلفة منها Alpera في عام ١٩١٠ و Minateda في عام ١٩١٤ و Morella La Vella عام ١٩١٧ وفي نفس العام أيضا تم اكتشاف المآوى الصخرية في Valltorta ، وفي عام ١٩٣٥ كشف عن Gasulla وعام ١٩٤٠ كشف عن Dos Aguas وفي عام ١٩٤٧ كشف عن EL Mortero وفي عام ١٩٤٩ كشف عن Polvorin وأخيرا كشف عام ١٩٥٣ عن المآوى الصخرية في منطقة Abrigo del Arquero ولا يزال البحث مستمرا حتى الآن (١) .

التكنيك :

أغلب مناظر المآوى الصخرية في شرق أسبانيا رسوم ملونة وأقلها رسوم محفورة . أغلب الصور ملونة بلون واحد وأقلها ملون بأكثر من لون . الألوان المستخدمة هنا لا تزيد عن الأحمر بدرجاته المختلفة (من أحمر فاتح الى أحمر قاتم أو بني قاتم) واللون الأسود وأثبتت الأبحاث أن هذه الألوان كانت تذاب في سائل ما ثم تستخدم بعد ذلك .

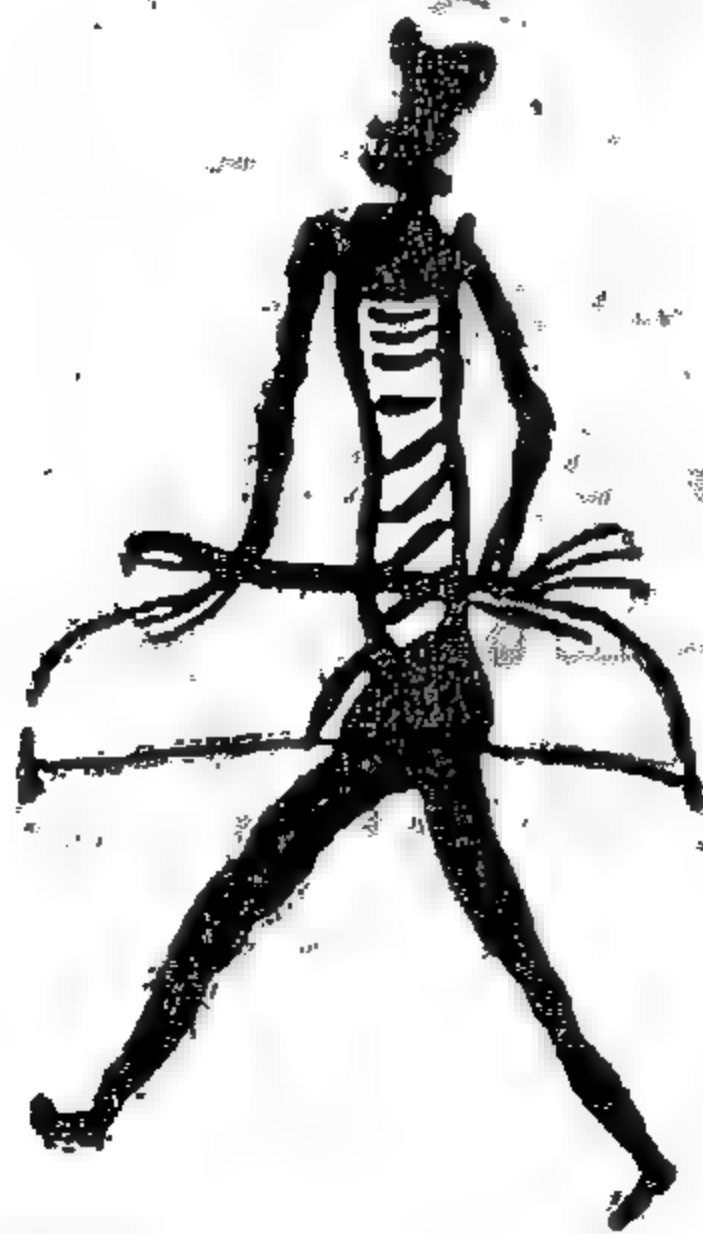
ويتضح من (شكل ٢٦) أن الفنان في هذه الفترة كان يبدأ بتحديد الرسم الخارجى للجزء الذى يريد رسمه ، فمثلا في هذا الشكل نرى بوضوح بداية العمل في رسم صياد (؟) ، فبدأ برسم الخطوط الخارجية للرجل واحدة فقط ، ثم بدأ بملاؤها باللون الأحمر الداكن (من منطقة Barranco de Valltorta في اقليم كاستلون) . وأحيانا كما في (شكل ٢٧) الذى يمثل صياد من منطقة Tormon ، يلاحظ أنه بدلا

من ملأ صدر الصياد بلون واحد ، زخرفه بمجموعة من الخطوط العرضية باللون الأحمر . وهناك أيضا رسوم قليلة محفورة وذلك لشدة صلابة الصخور في هذه المنطقة .

ان الحفاظ على صور المآوى الصخرية في شرق أسبانيا يمثل مشكلة حقيقية لأن هذه الصور معرض أغلبها لأشعة الشمس ، الا أن بقاؤها - رغم أن بعضها في حالة سيئة - لفترة تزيد عن ٨٠٠٠ عام - يستحق البحث والدراسة . وقد يرجع ذلك الى جفاف هذه المناطق التي بها المآوى الصخرية وبعدها عن الرطوبة ، مما ساعد على حمايتها والحفاظ عليها الى حذما .



(شكل ٢٦) بداية العمل في رسم صياد

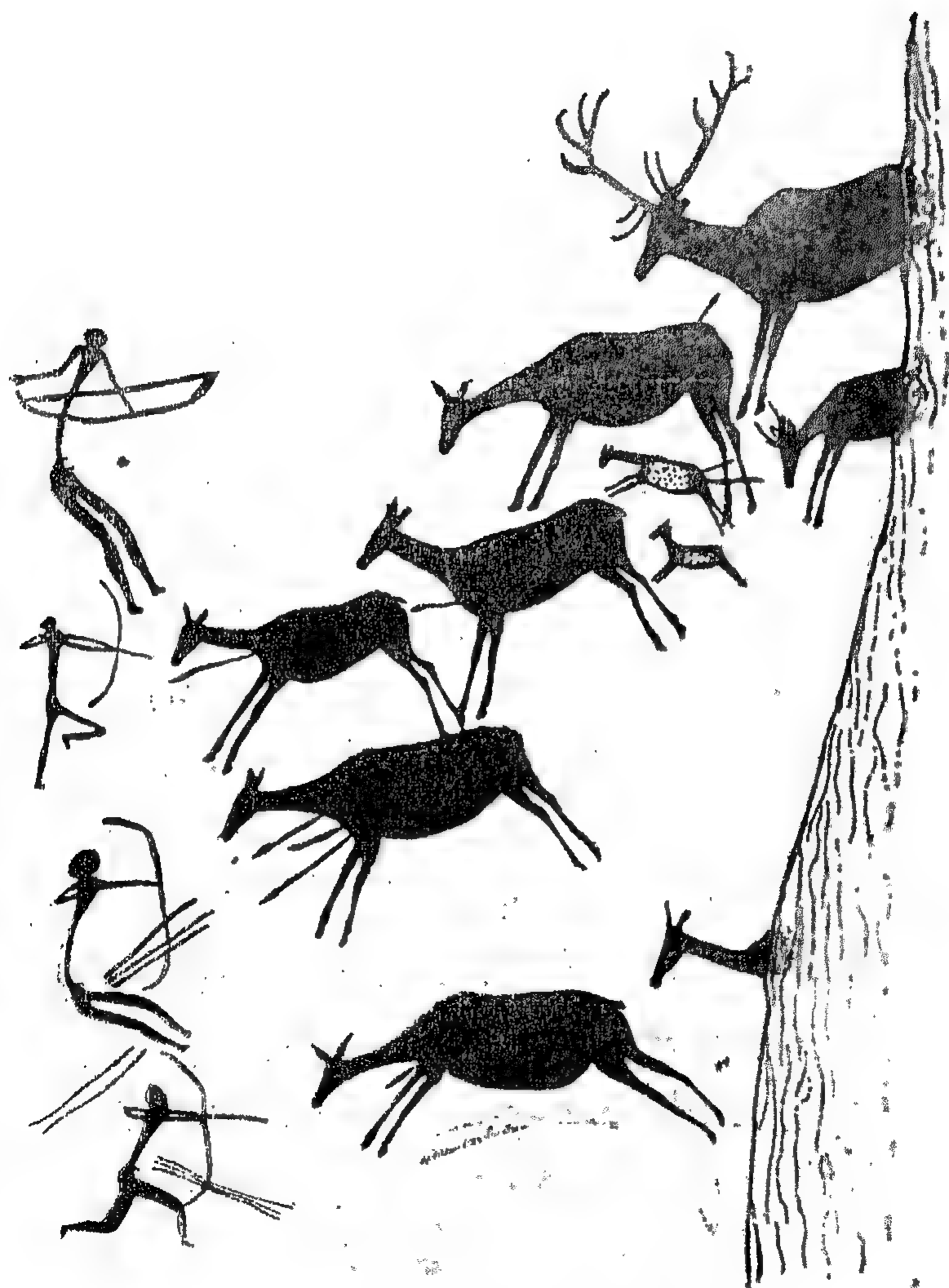


(شكل ٢٧) صياد ، زخرف صدره بمجموعة من الخطوط العرضية

الأسلوب :

ان أغلب مناظر المآوى الصخرية فى شرق أسبانيا صغيرة الحجم فمنظر الفرد لا يزيد عن ٢٠ سم ، وبجانب المناظر الفردية لحيوانات الصيد توجد أيضا صور تمثل مجموعات من هذه الحيوانات . كما تتميز مناظر المآوى الصخرية بتكوين قصة كاملة تشتمل صورا للرجال وللحيوانات . وقد يكون هذا هو الاختلاف الوحيد بين مناظر الكهوف ومناظر المآوى الصخرية حيث يلعب هنا الانسان والحيوان الدور الرئيسى ، وليس الحيوان فقط كما فى صور الكهوف . كما تتميز صور الحيوانات فى المآوى الصخرية بالحيوية رغم صغر حجمها ولكن الفنان استطاع أن يشكلها فى مجموعات فبدت لوحة جسيمة (شكل ٢٨) ويختلف الأمر بالنسبة لأشكال الرجال ، فهى كثيرة التحوير ، مهملة التفاصيل وغالبا ما تكون طويلة القامة (شكل ٢٩) . على أن وجود صور انسان العصر الوسيط فى المآوى الصخرية بهذا الانتشار ألقى بزيدا من الضوء على حياته وتجاربه وأنشطته بل وقدره (أنظر شكل ٣١ يمثل صيادا على وشك السقوط بعد اصابته بسهم و (شكل ٣٨) يمثل صيادا يهرب مسرعا من ثور برى جريح) . صور الفنان الرجال فى هذا العصر وهم يحملون الأقواس والسهام ، وهم مسرعون أو يجرون أو يهاجمون ، ورغم أن أشكال الرجال محورة الى حد كبير ، الا أنها تتميز بحيوية واضحة (شكل ٢٨ ، ٢٩) . وبالنسبة للأشكال الأثوية يلاحظ أن الفنان بالغ فى تمثيل العجز والفخذين (شكل ٣٠) ربما قد يشير هذا الى نمط الجمال السائد فى ذلك الوقت أو قد يشير الى رقى قد تساعد المرأة على كثرة الانجاب .

وقد قسم P. Wernert الأشكال الآدمية الى أربع مجموعات (أو أنماط أو أجناس) . المجموعة الأولى وتمثل النمط أو النوع الأول وأطلق عليها Alpera type ويتميز بنسبة المقبولة وتقاربه من الشكل الطبيعى . مثال ذلك (شكل ٣٢) وهو صورة لهذا النوع وقد لون باللون



(شكل ٢٨) صيادون يهاجمون قطيع من ايائل



(شكل ٢٩) أشكال محورة لرجال



(شكل ٣٠) أشكال انثوية ، بالغ الفنان في تمثيل العجز والفخذين



(شكل ٣١) ضياع على وشك السقوط بعد اصابته بسهم



(شكل ٣٢) النمط الأول لشكل الانسان

الأحمر الداكن من Cueva Saltadord بكستلون • النمط الثاني وأطلق عليه Cestosomatic type ويتميز بطول القامة بشكل مبالغ فيه ورأس مستديرة وصدر على شكل المثلث وسيقان غليظة • مثال ذلك (شكل ٣٣) وهو يمثل صياد باللون الأسود من Gueva del Civil بكستلون • والنمط الثالث وأطلق عليه pachypodous type ويتميز بقامة قصيرة نسبيا ورأس كبير في وضع جانبي (بروفيل) وجزع رشيق وسيقان غليظة • مثال ذلك (شكل ٣٤) يمثل صياد ملون باللون الأحمر القاتم من Cueva de los Caballos بكستلون • النمط الرابع والأخير وأطلق عليه nematomorphous type ويمثل الرجل في صورة محورة جدا ، لا تزيد عن مجموعة من الخطوط المستقيمة والمنحنية ورأس مستديرة وجزع على شكل المثلث • مثال ذلك (شكل ٣٥) يمثل صيادا بلون أحمر فاتح من Cueva de los Caballos بكستلون (١) •

(١) أنظر H. G. Bandi, The Rock Art of the Spanish Levant, in Art of the World, New york, 1961-p. 73.



(شكل ٣٣) النمط الثاني لشكل الانسان



(شكل ٣٤) النمط الثالث لشكل الانسان



(شكل ٣٥) النمط الرابع لشكل الانسان

والسؤال الآن هل هذه الأنماط الأربعة تمثل تطورا ، كل منها تطور عن الآخر أو أن كل نوع قائم بذاته أو أن هذه الأنماط الأربعة تمثل أجناسا بشرية مختلفة ؟

حديث الصور :

تتحدث صور المآوى الصخرية في شرق أسبانيا عن موضوع أساسي هو صيد الحيوانات • فأغلب الصور تمثل الصيادين وهم يجرون بأقواسهم وسهامهم وراء حيوانات الصيد التي تحاول الهروب من سهامهم •

ومن أجمل مناظر الصيد (شكل ٣٦) لما فيه من حيوية وحركة حيث صور الفنان باللون الفاتح صيادين يحاولان إصابة وعل (أو ماعز برى) وصياد ثالث يتابعهما من Cueva Remigia بكستلون • وعلى الرغم من الجمال الواضح في حركة الوعل وحيويته وتطابقه للواقع إلى حد ما ، يبدو التحوير في تصوير الصيادين • كذلك (شكل ٣٧) الذي يبدو فيه الصياد في محاولة لصيد خنزير برى ويتضح التحوير في شكل الصياد ، أم الخنزير فيتميز بالحركة ومطابقته للواقع •

ولا شك أنه كان لصيد هذه الحيوانات خطورتها مثال ذلك (شكل ٣٨) ويمثل صيادا يهرب جاريا أمام ثور برى جريح •



(شكل ٢٦) صيادان يحاولان إصابة وعل



(شكل ٣٧) صياد في محاولة لصيد خنزير برى



(شكل ٣٨) صياد يهرب من ثور برى جريح

ومن أجمل المناظر أيضا مجموعة تتكون من خمسة محاربين (أو راقصين) في صف واحد ، صور الواحد منهم يلى الآخر وقد أمسك كل منهم بقوسه وسهامه والمنظر ملون باللون الأسود في Cingle de la Mola بكستون (شكل ٣٩) وكذلك مجموعة المقاتلين الذين يقاتلون بعضهم بعضا (شكل ٤٠) وقد لوانهم الفنان باللون الأحمر الداكن من Morella la Vella بكستون .

وهناك منظر فريد يجب الاشارة اليه ، وهو المنظر الموجود في Cuevas de la Arana في اقليم Valencia بحجم ٧٠ سم وفيه تتسلق امرأتان الجبال للوصول الى فجوة في صخر الجبل يتجمع فيها النحل البرى . وتحمل احدهما اناء (أو سلة) في يدها لتجمع فيه العسل ، وتحمل الأخرى الاناء (أو السلة) على ظهرها . وقد تطاير النحل حول المرأة التى وصلت الى بيت النحل . (شكل ٤١) ولاحظ الثور الموجود بالجزء الأسفل من الصورة .



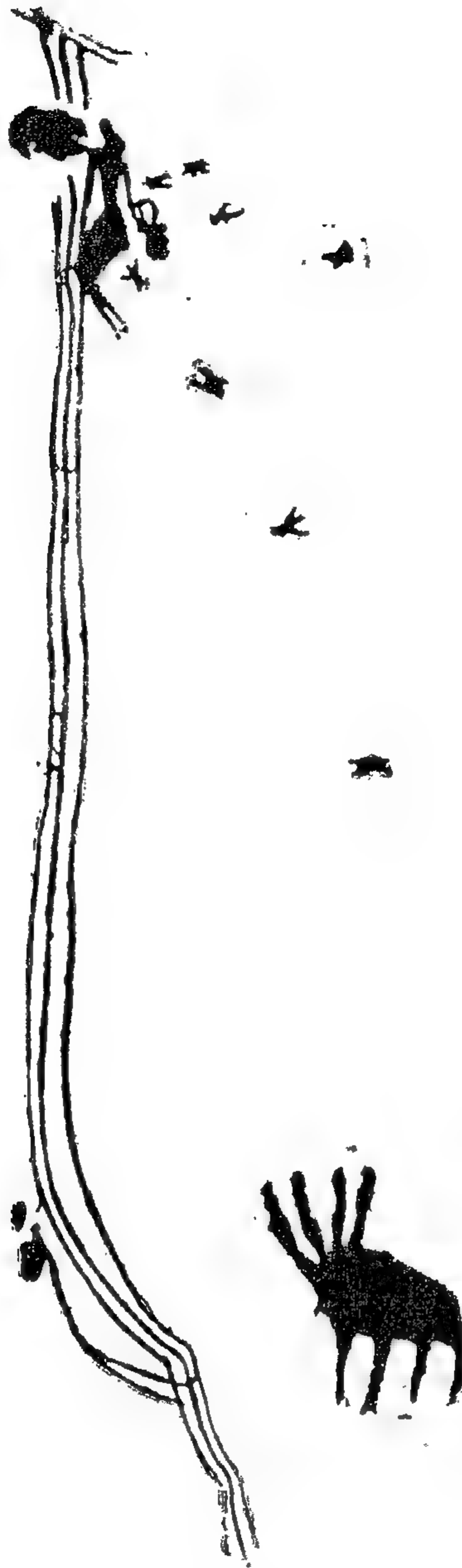
(شكل ٣٩)
مجموعة من المحاربين



شكل ٤٠
مجموعة من المحاربين

الهدف من التصوير :

يعتقد هانز جورج باندى H. G. Bandi أن هذه الصور تمثل قصصاً مصورة وانها قد تشير الى حوادث معينة تمت في هذه الفترة التي نفذت فيها أو بعدها بقليل وأن من الخطأ الجسيم أن تعد هذه الصور سحرية أو لها صلة بالسحر وهو يرى أنه من الصعب الوصول الى المعنى الحقيقي لهذه الصور (١) •



(شكل ٤١)

يمثل تسلق امرأتان الجبال للوصول الى فجوة في صخرة لجبل يتجمع فيها الغسل ، وقد تطاير النحل من حول المرأة التي وصلت الى مكان الغسل .

أما هيربرت كونه H. Kühn فيرى أن صور المآوى الصخرية لها قدسية معينة بالنسبة لإنسان العصر الحجري الوسيط وأنه تم رسمها في أماكن مقدسة (١) بالنسبة له والدليل على ذلك أنه - أحيانا - ما يصور رسم على رسم أقدم منه .

ويرى M. Almagre أن هذه الدخلات التي بها الصور الملونة قد تكون أماكن عبادة أو مقاصير مقدسة ، ولهذا فضل إنسان العصر الحجري الوسيط أن يستمر في التصوير على جدرانها ، إلا أنه ترك الباب مفتوحا وفضل التزام الحذر في إبداء الرأي عن مغزى هذه الرسوم (٢) .

التأريخ :

اختلف العلماء في تأريخ صور المآوى الصخرية في شرق أسبانيا فقد اعتقد البعض أنها تنتمي للعصر الحجري القديم الأعلى ، وفضل لها البعض الآخر العصر الحجري الحديث إلا أن الرأي المقبول الآن أنها ترجع إلى العصر الحجري الوسيط (٣) . على أن عدم وجود الملابس في المناظر التي تحدثنا عنها قد يشير إلى فترة دفيئة لم يحتاج الإنسان فيها إلى ملابس لتدفئته .

H. Kühn, op. cit., S. 128

G. H. Bandi, op. cit., p. 18 f.

H. Kühn. op., cit., 113 ff.

G. H. Bandi, op. cit., 82 ff.

(١) أنظر

(٢) أنظر

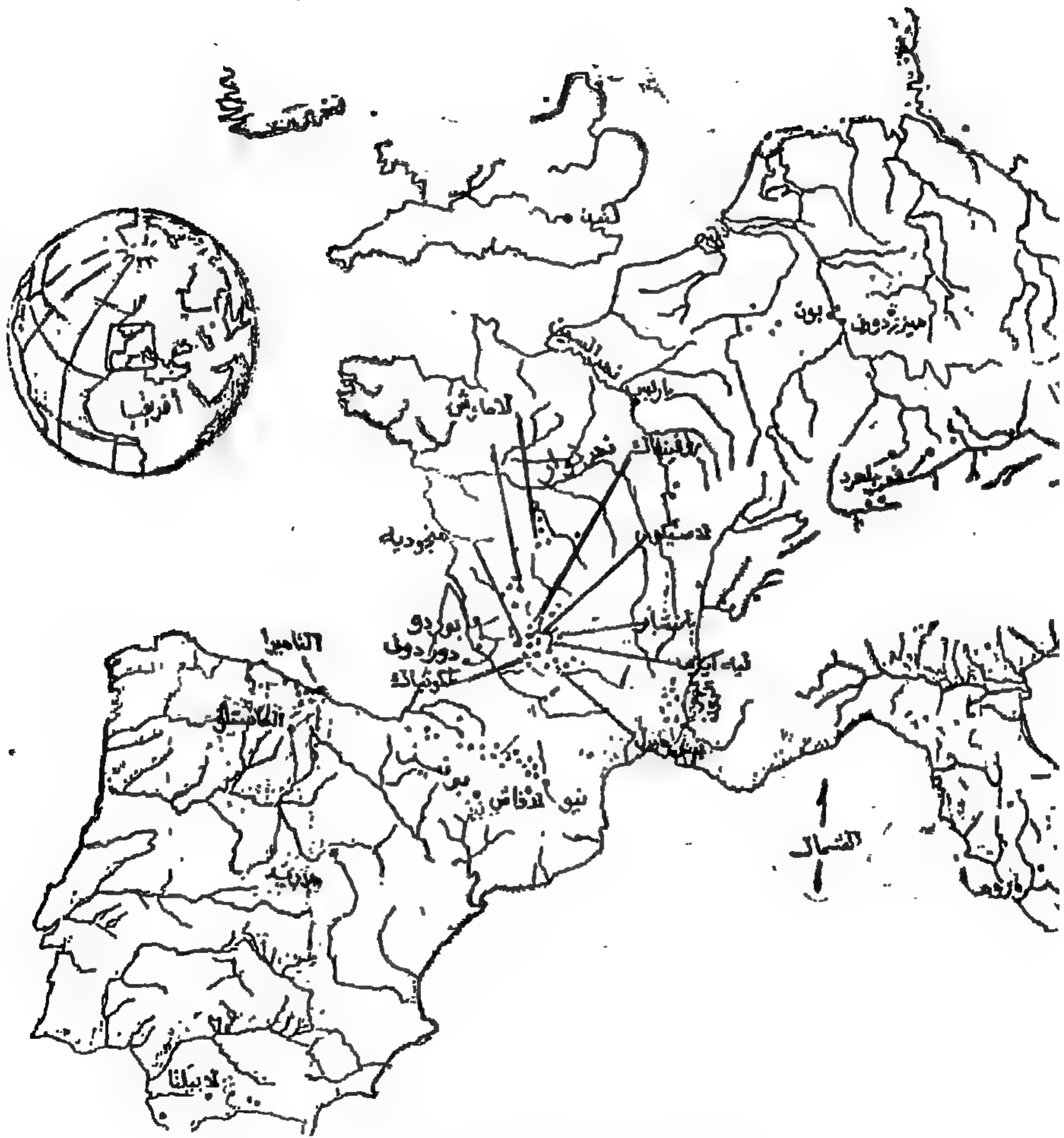
(٣) أنظر

وقارن

صور

الكتاب الأول

تاريخ الفن في عصور الانسان الأول



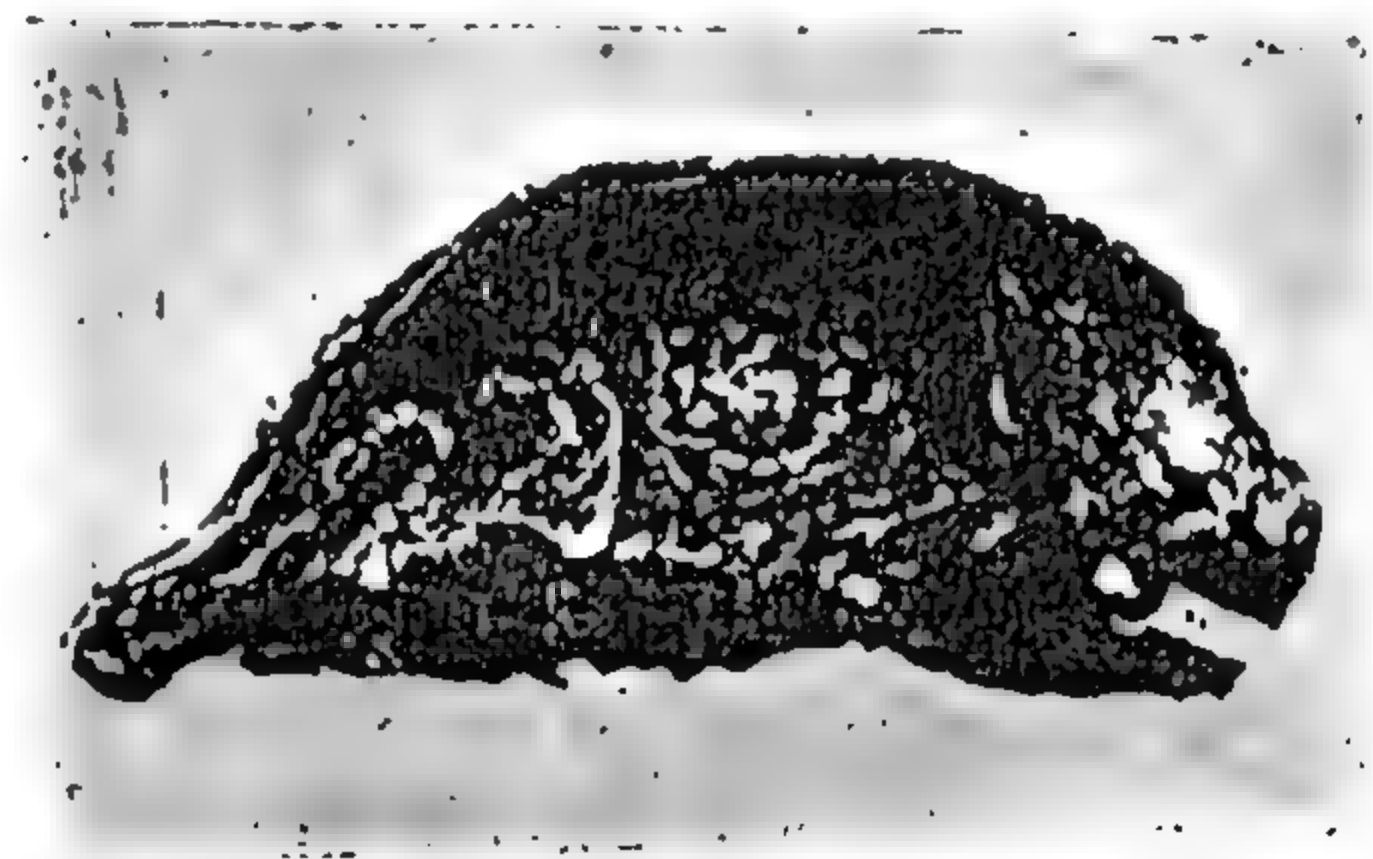
خريطة لواقع اهم الكهوف في فرنسا واسبانيا



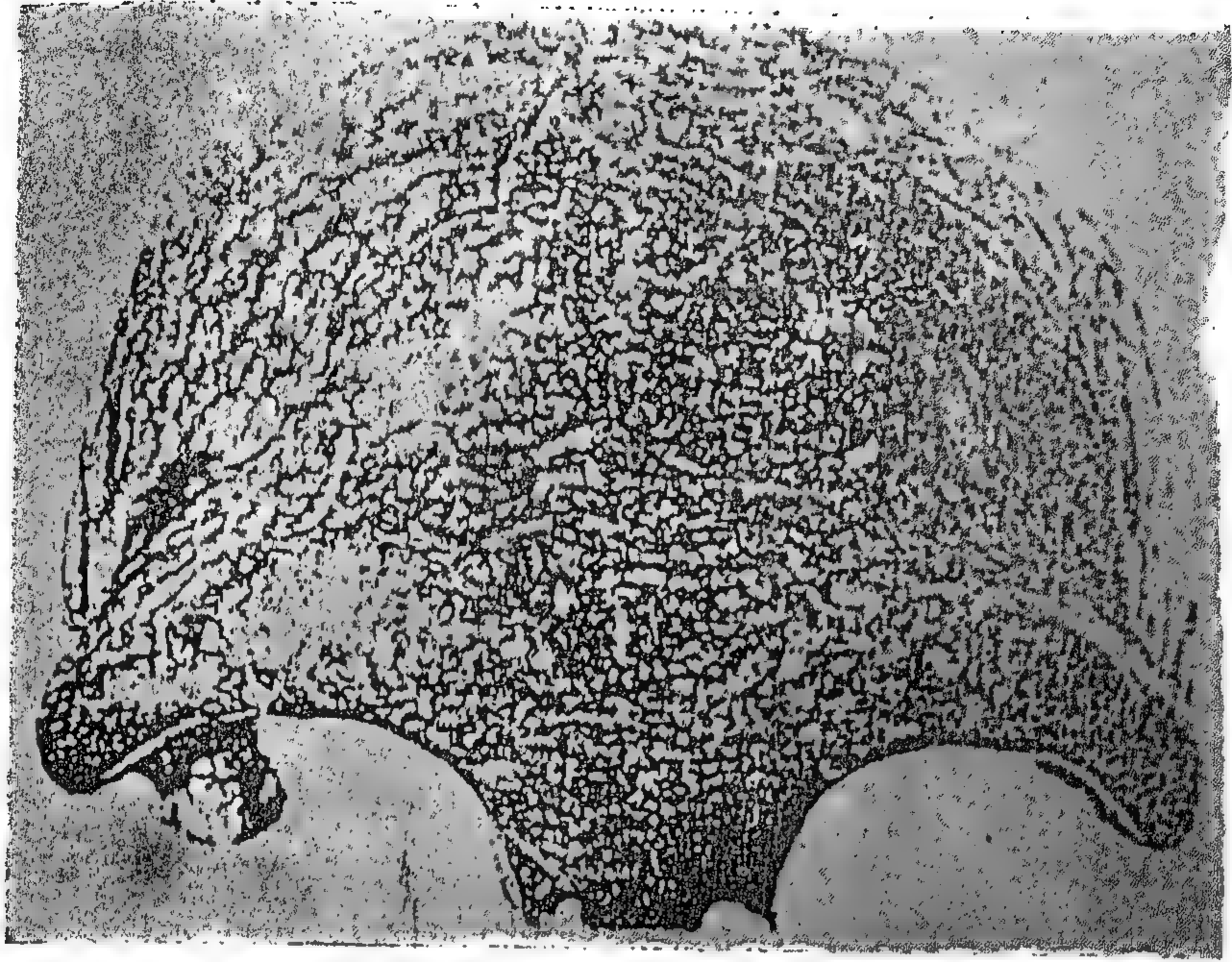
(صورة ١) فك هيد لبرج



(صورة ٥) جمجمة انسان لاكينا



(صورة ٢) غطاء جمجمة انسان الصين



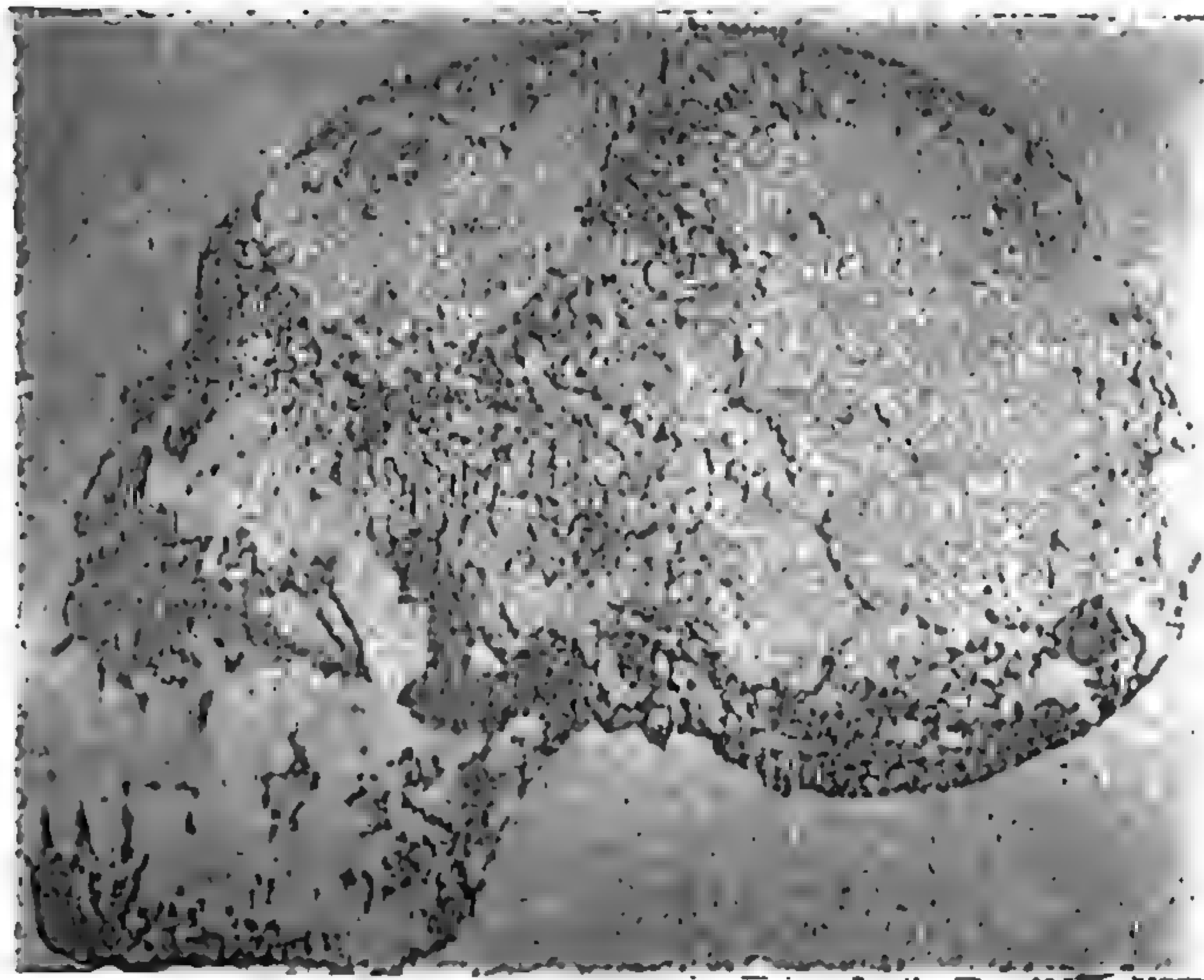
(صورة ٣) غطاء جمجمة انسان وادی نیاندر



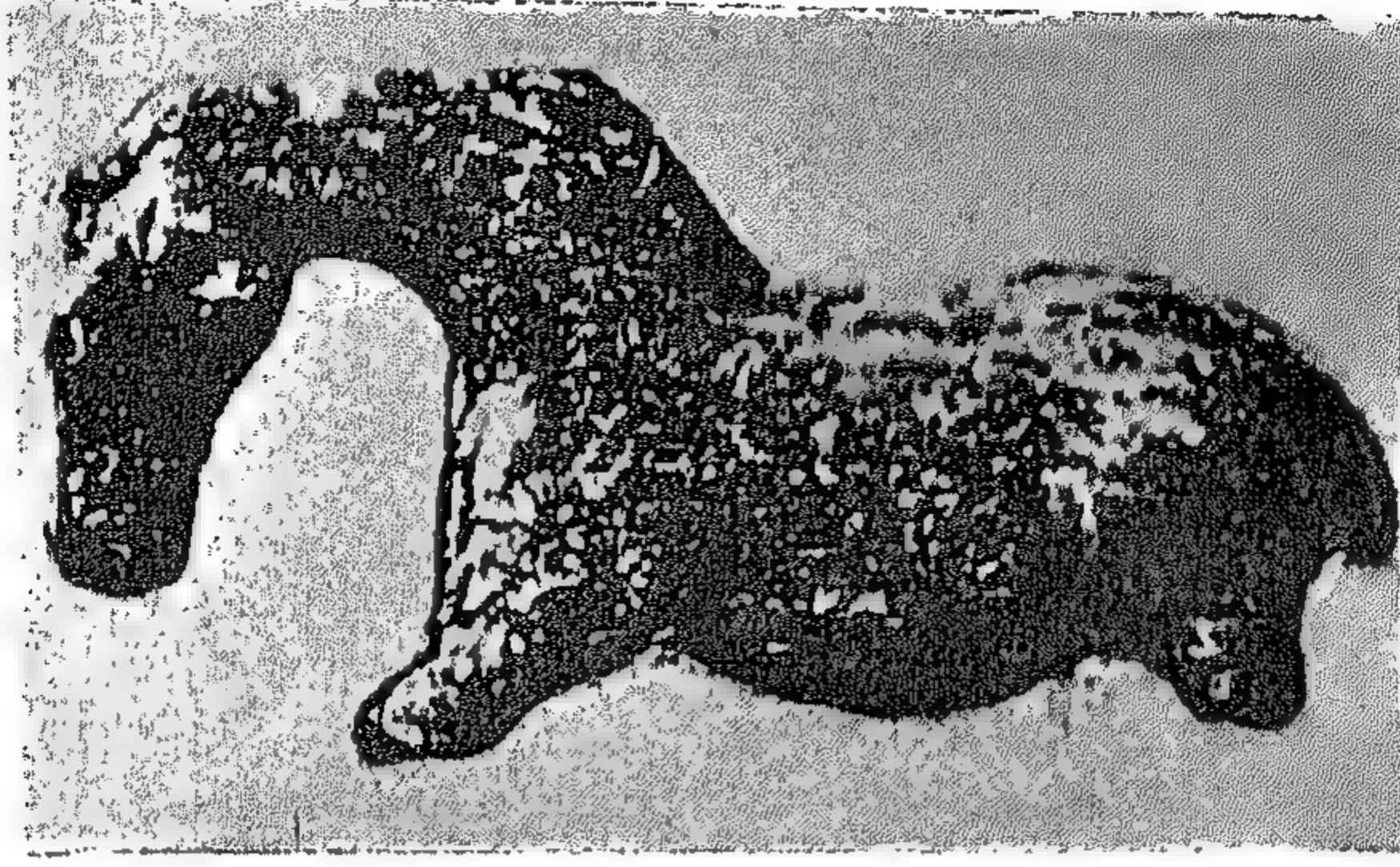
(صورة ٤) تخيلات مختلفة لشكل انسان وادی نیاندر



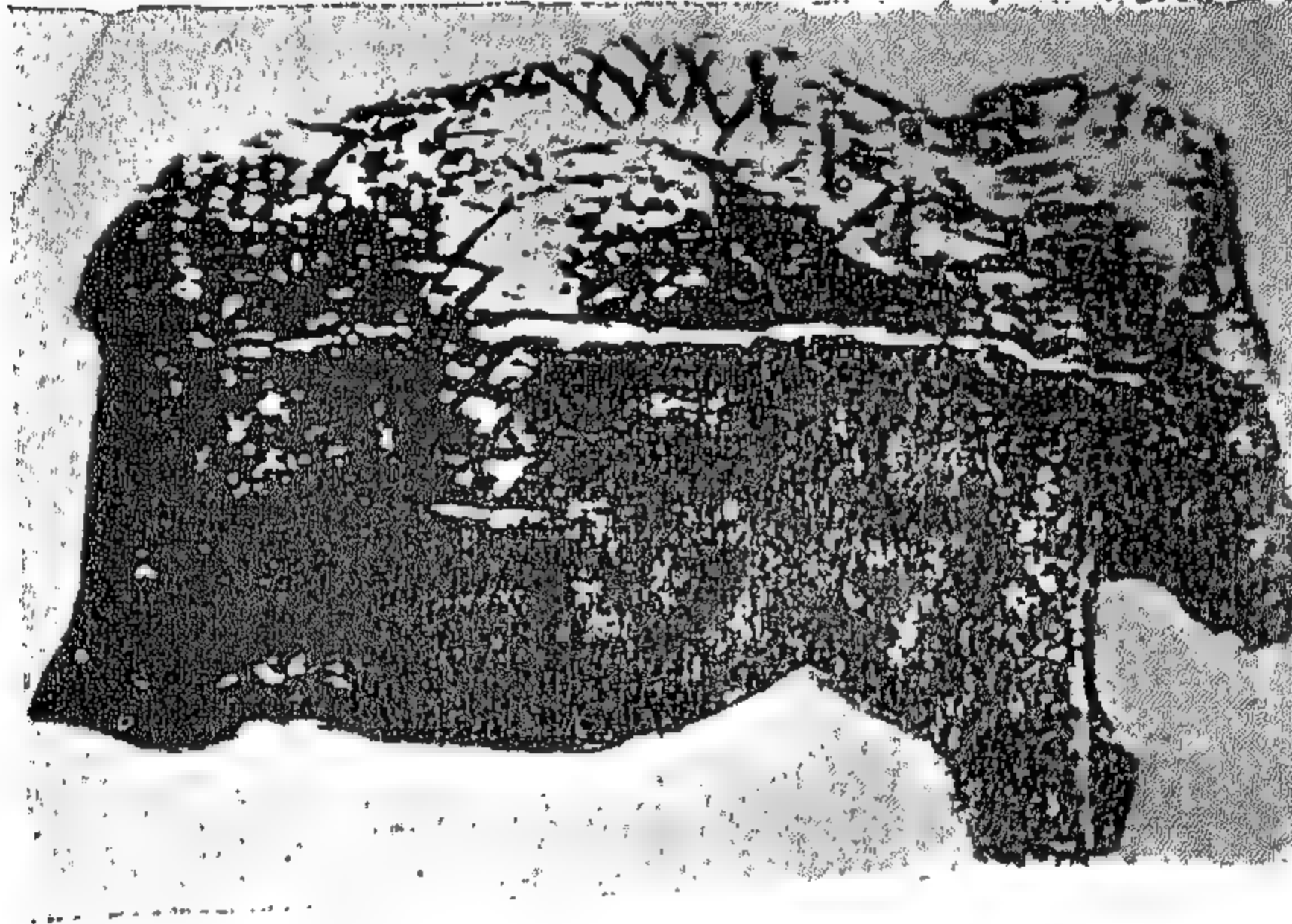
(صورة ٦) جمجمة انسان لاثابل اوسانت



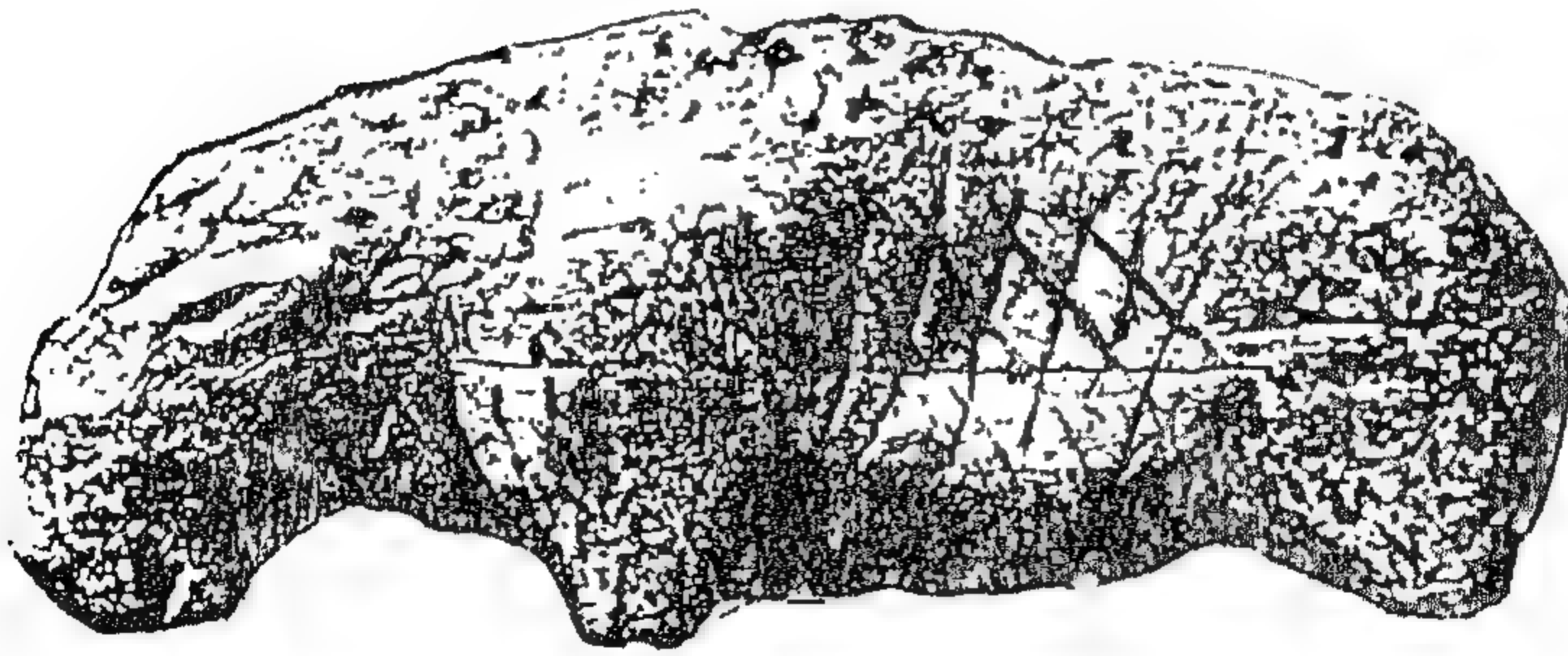
(صورة ٧) جمجمة انسان لاموستير



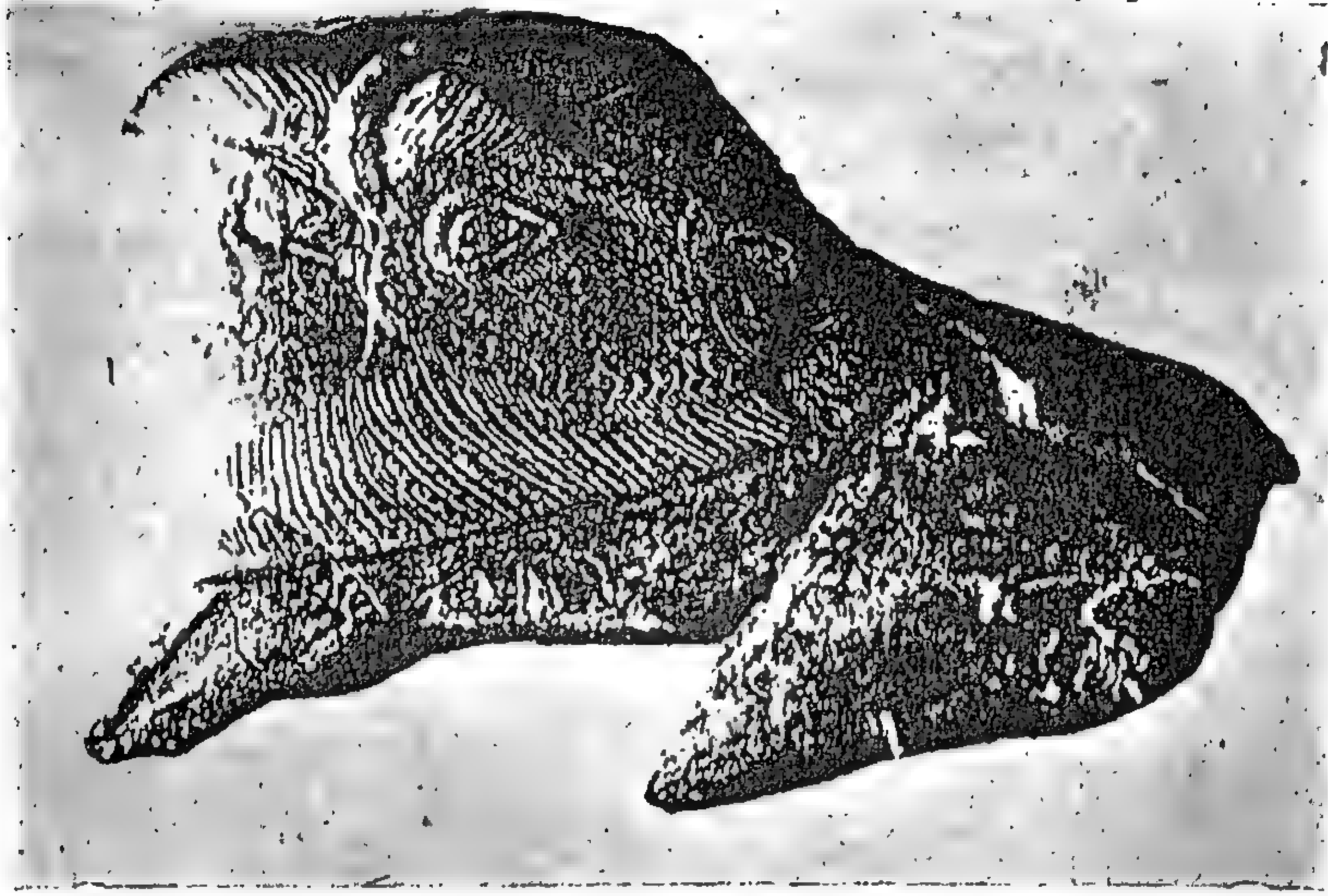
(صورة ٨) تمثال حصان فوجلهرد



(صورة ٩) تمثال من العاج لحيوان الماموث



(صورة ١٠) تمثال من العاج لأسد



(صورة ١٢) نحت لحيوان البيزون



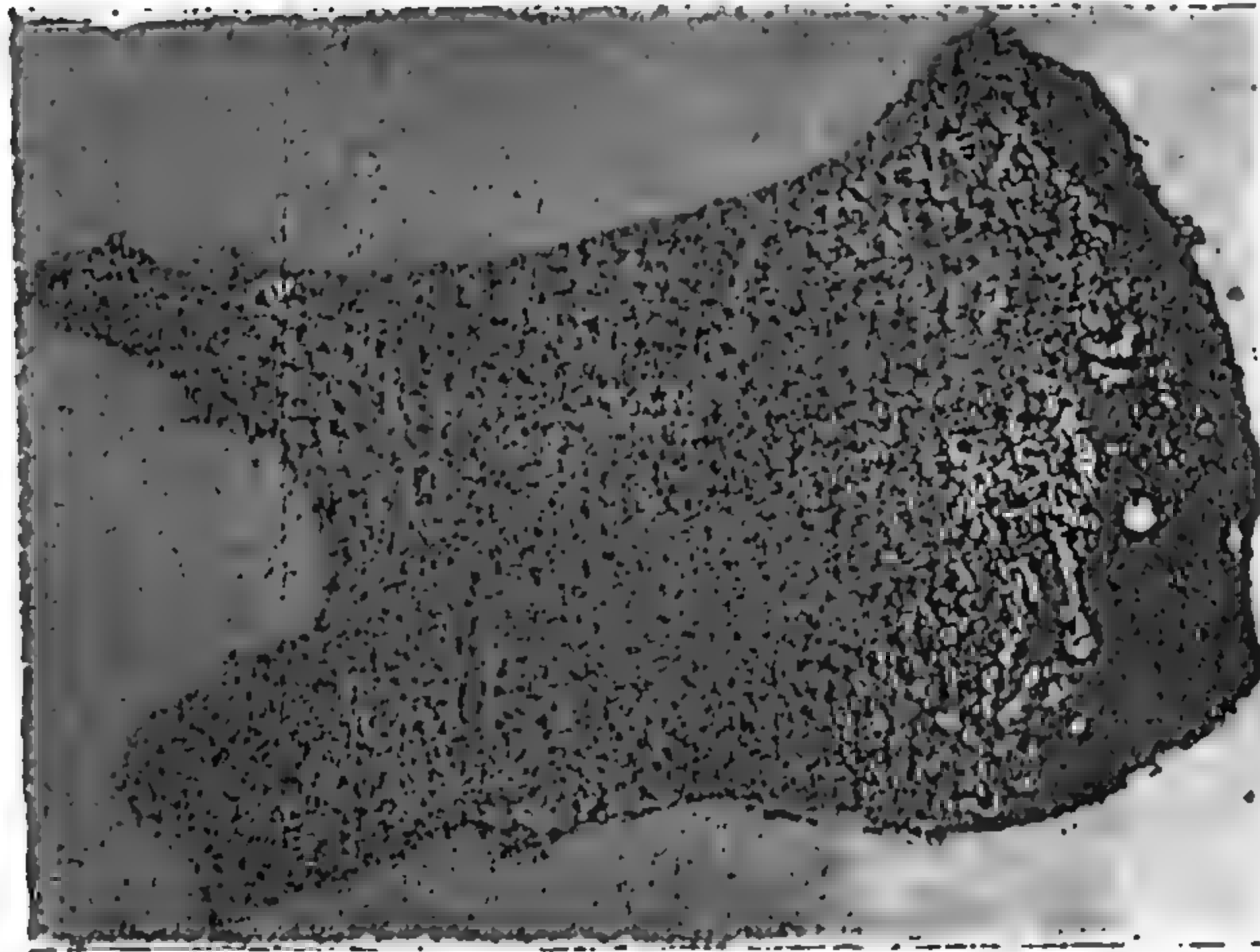
(صورة ١٣) تفاصيل رأس حيوان البيزون



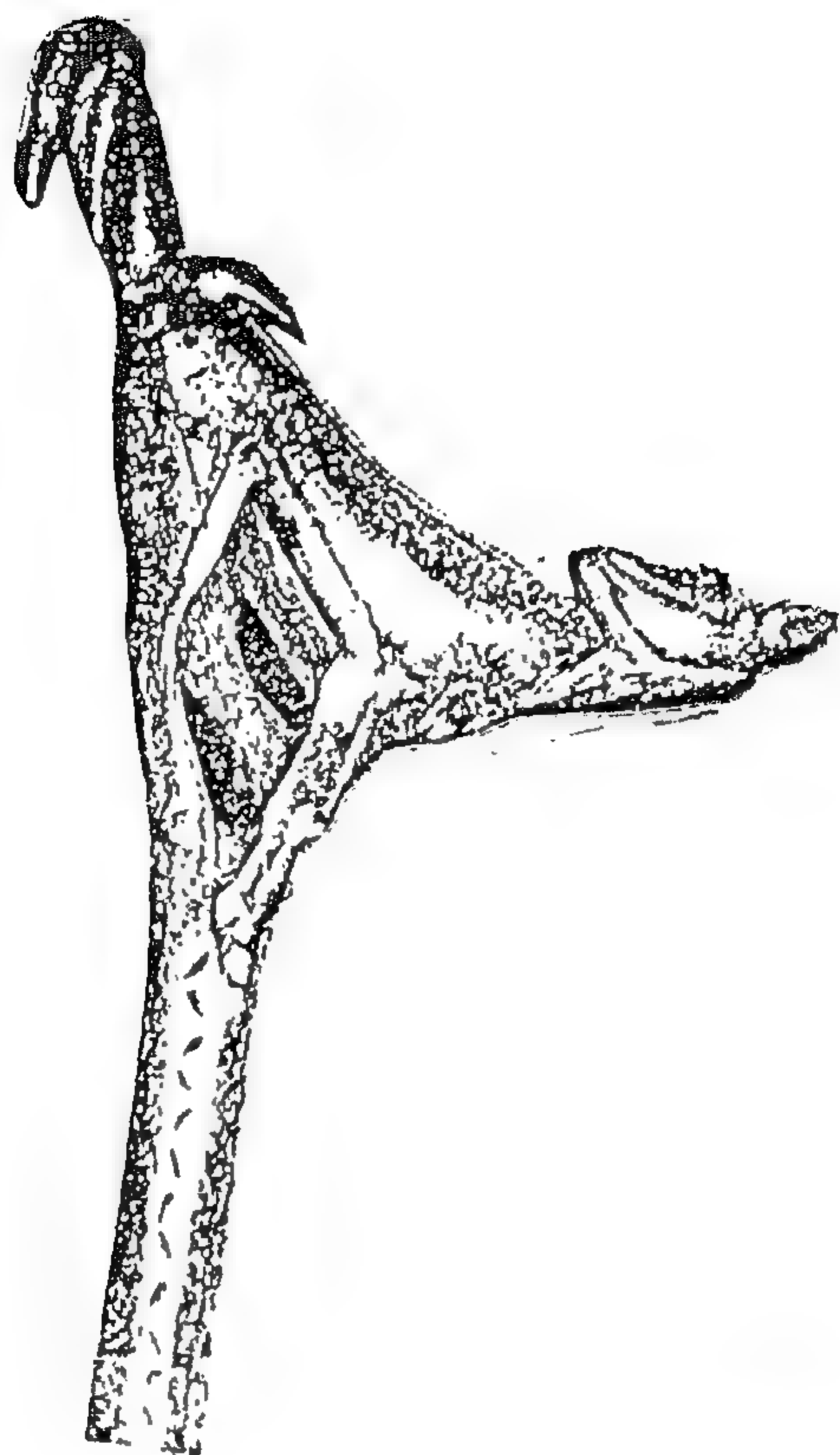
(صورة ١٤) نحت لراس فرس يصهل



(صورة ١١) لرأس اسد من العاج



(صورة ١٥) دب من الصلصال



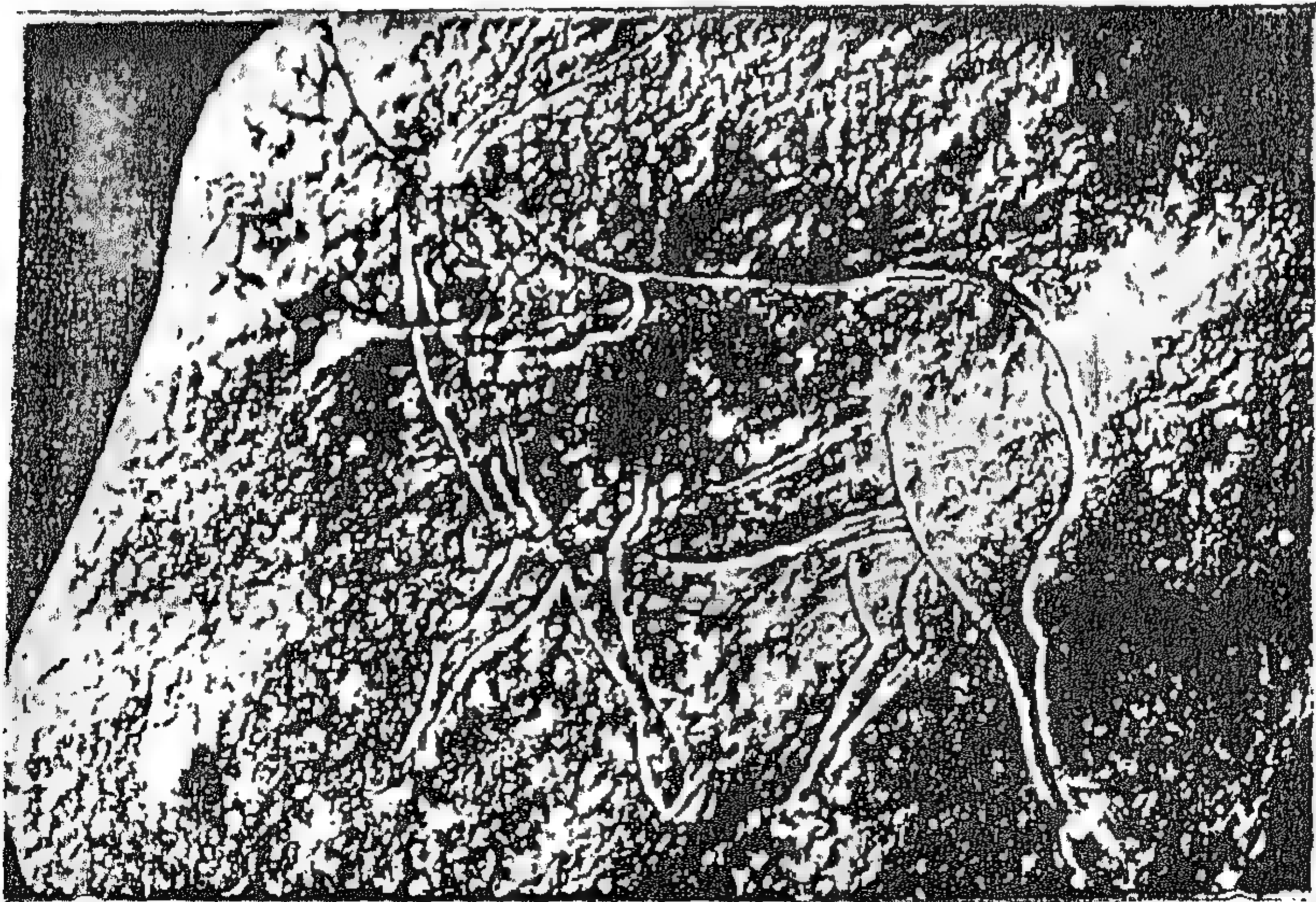
(صورة ١٦) الجزء الأعلى من قاذفة الرماح



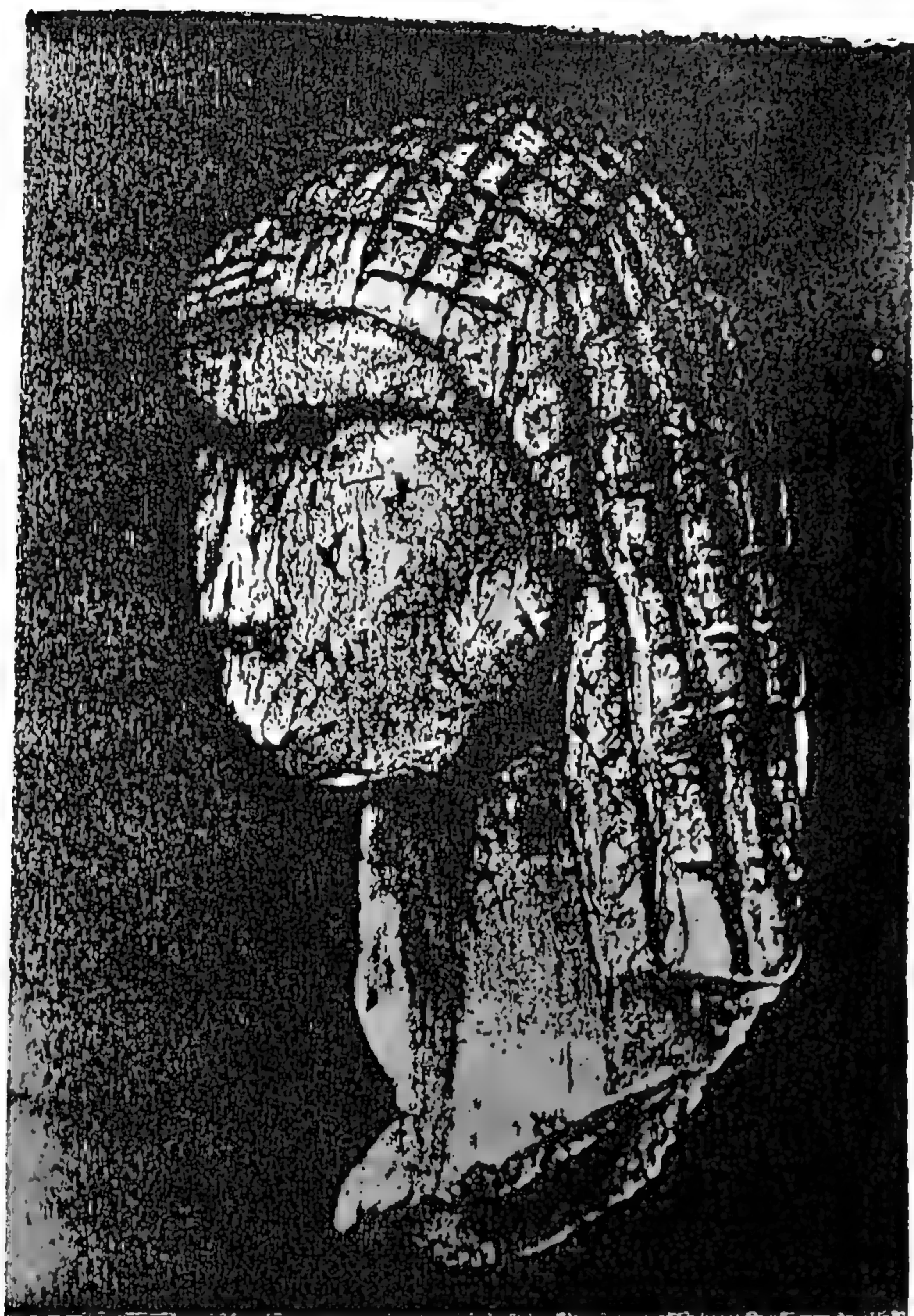
(صورة ١٧) تمثال فينوس فلندورف



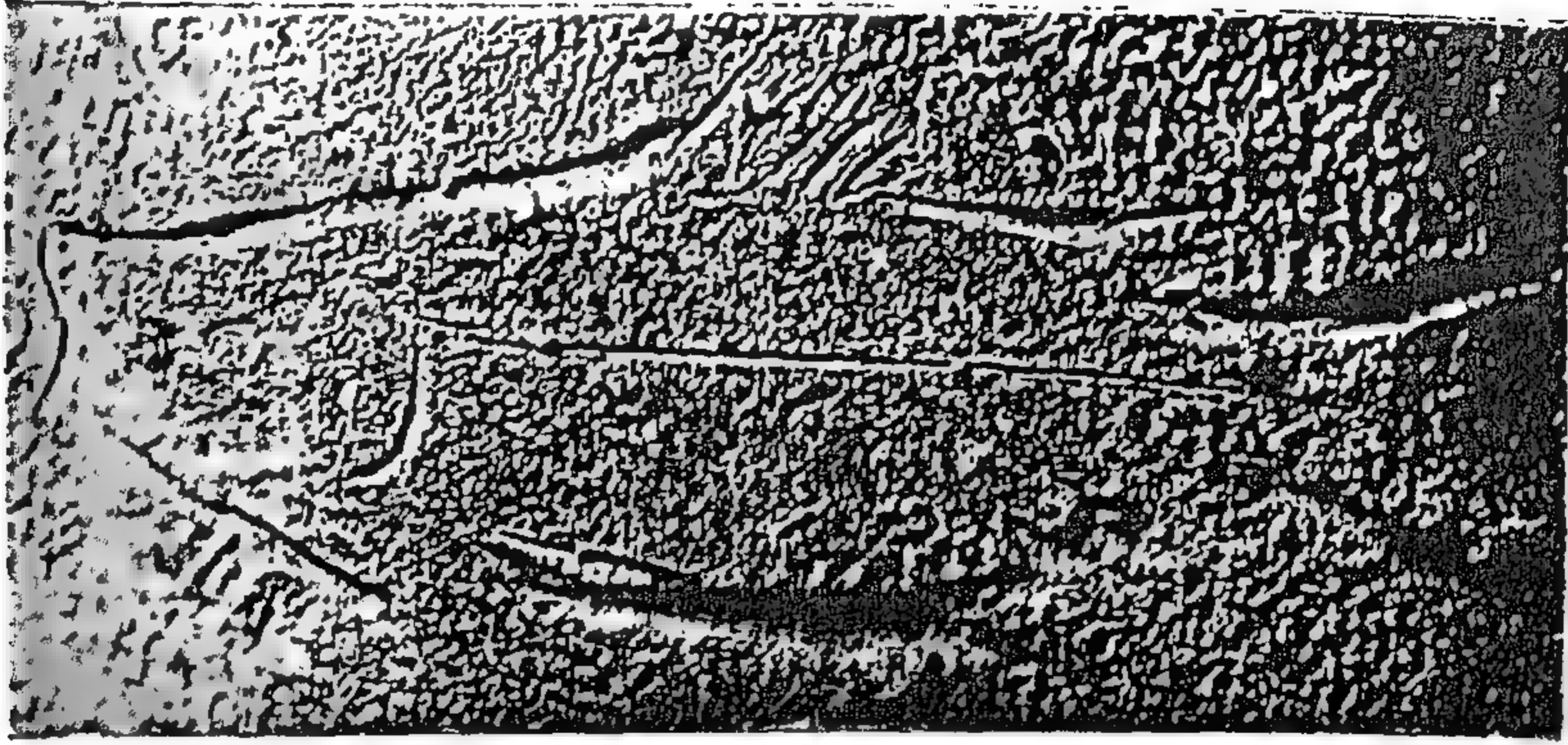
(صورة ١٨) تمثال لسبيج



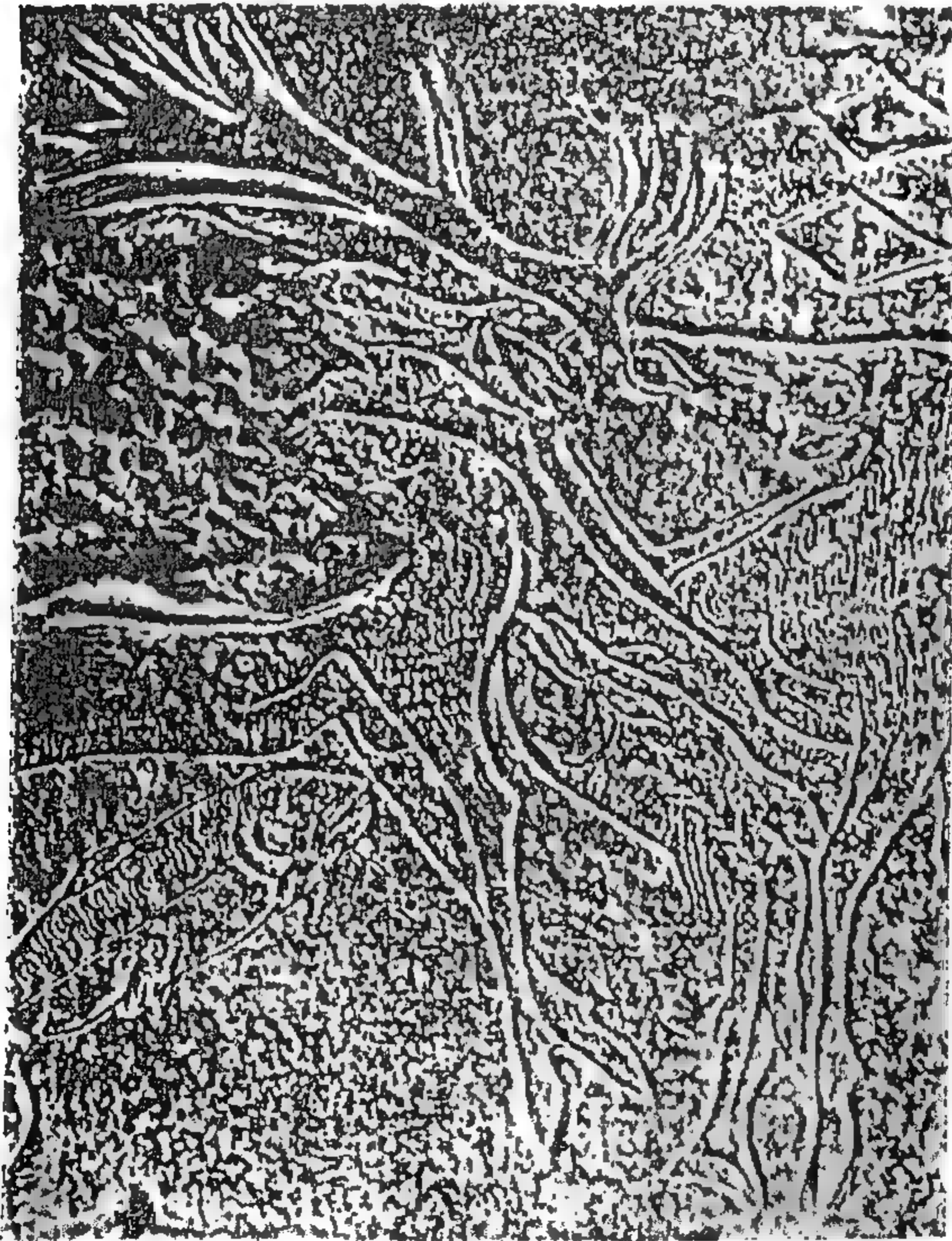
(صورة ٢٠) رسم محفور لحيوان الایل



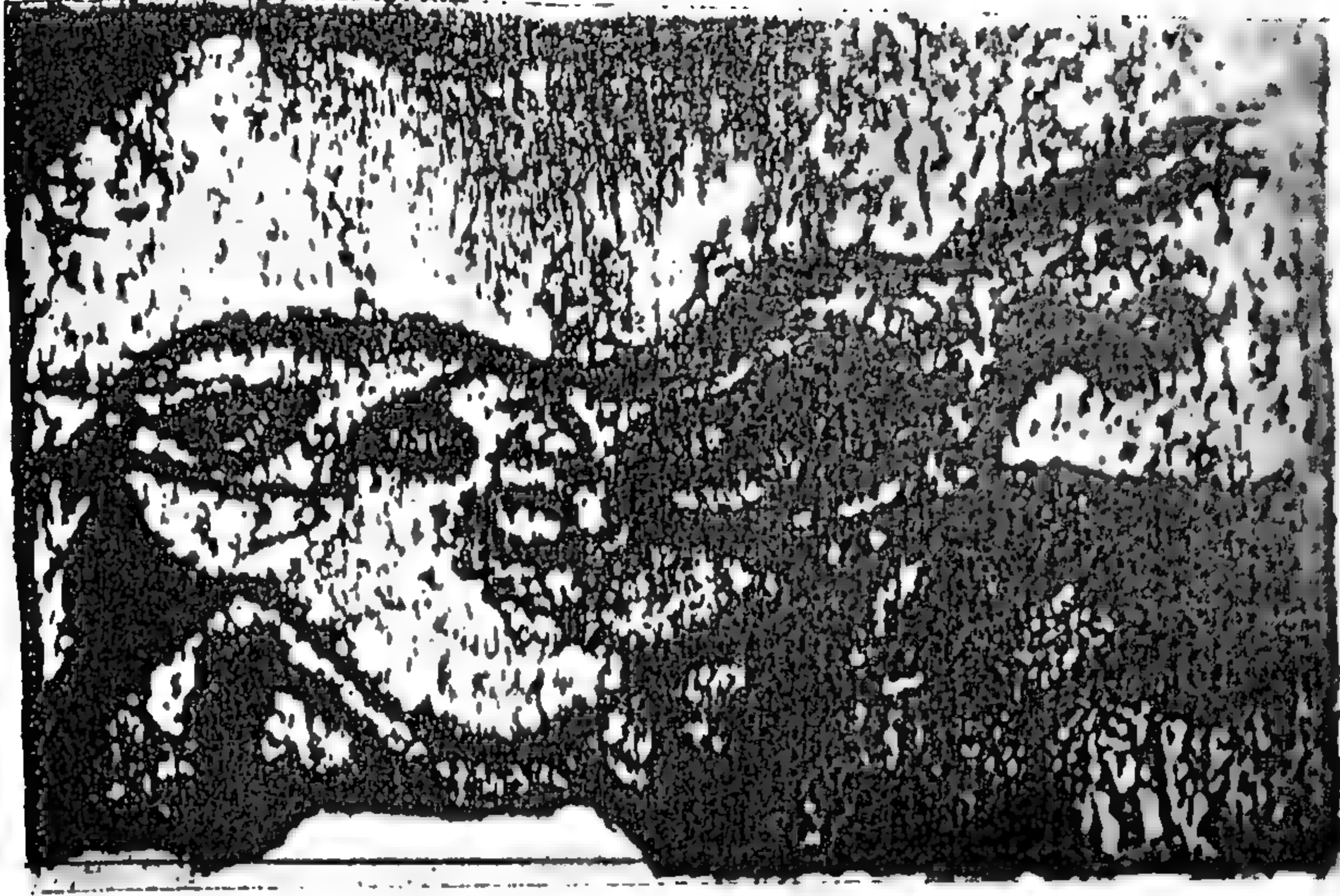
(صورة ١٩) تمثال غادة براسمبوی



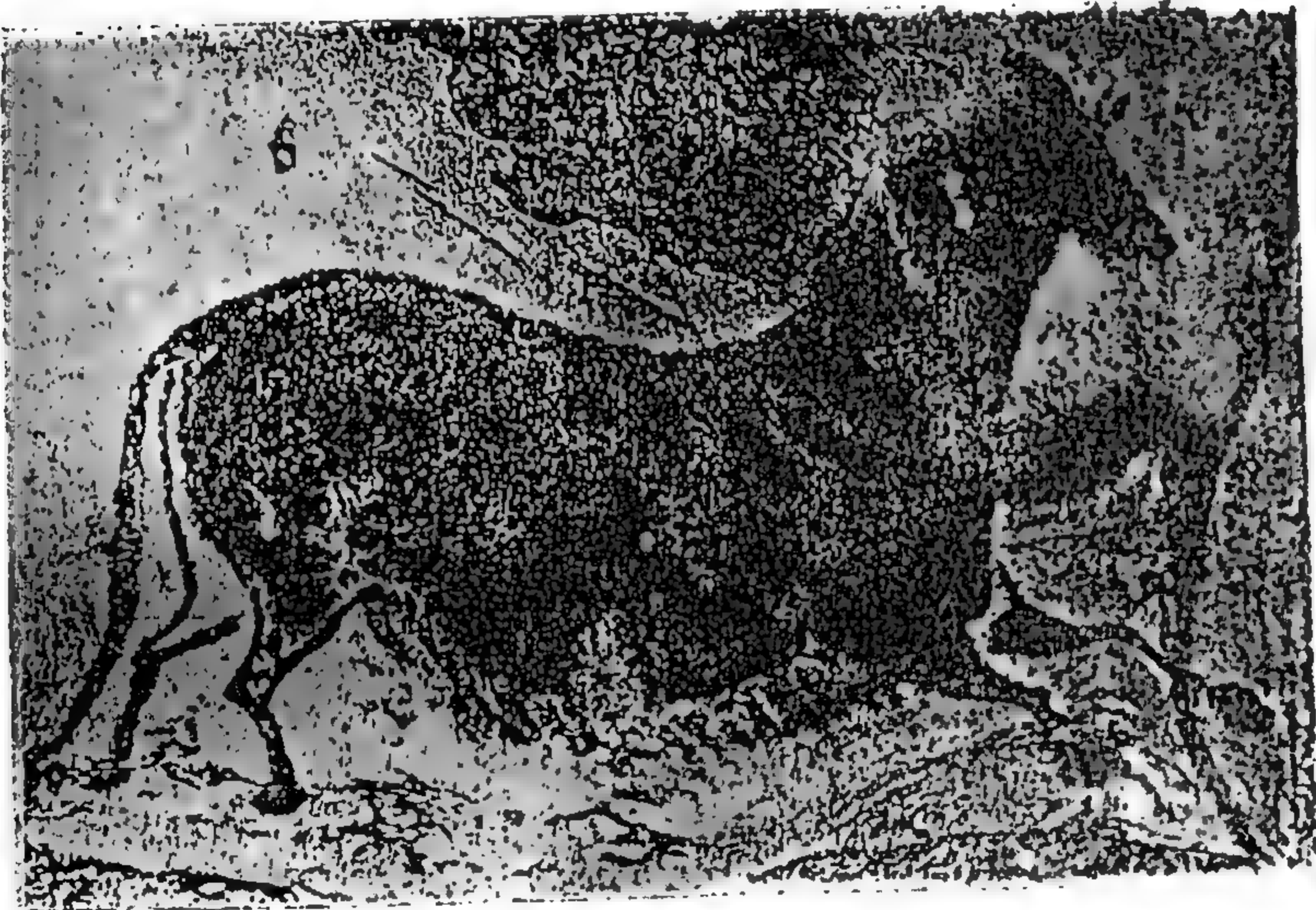
(صورة ٢١) رسم محفور لسبكة الفوريللا



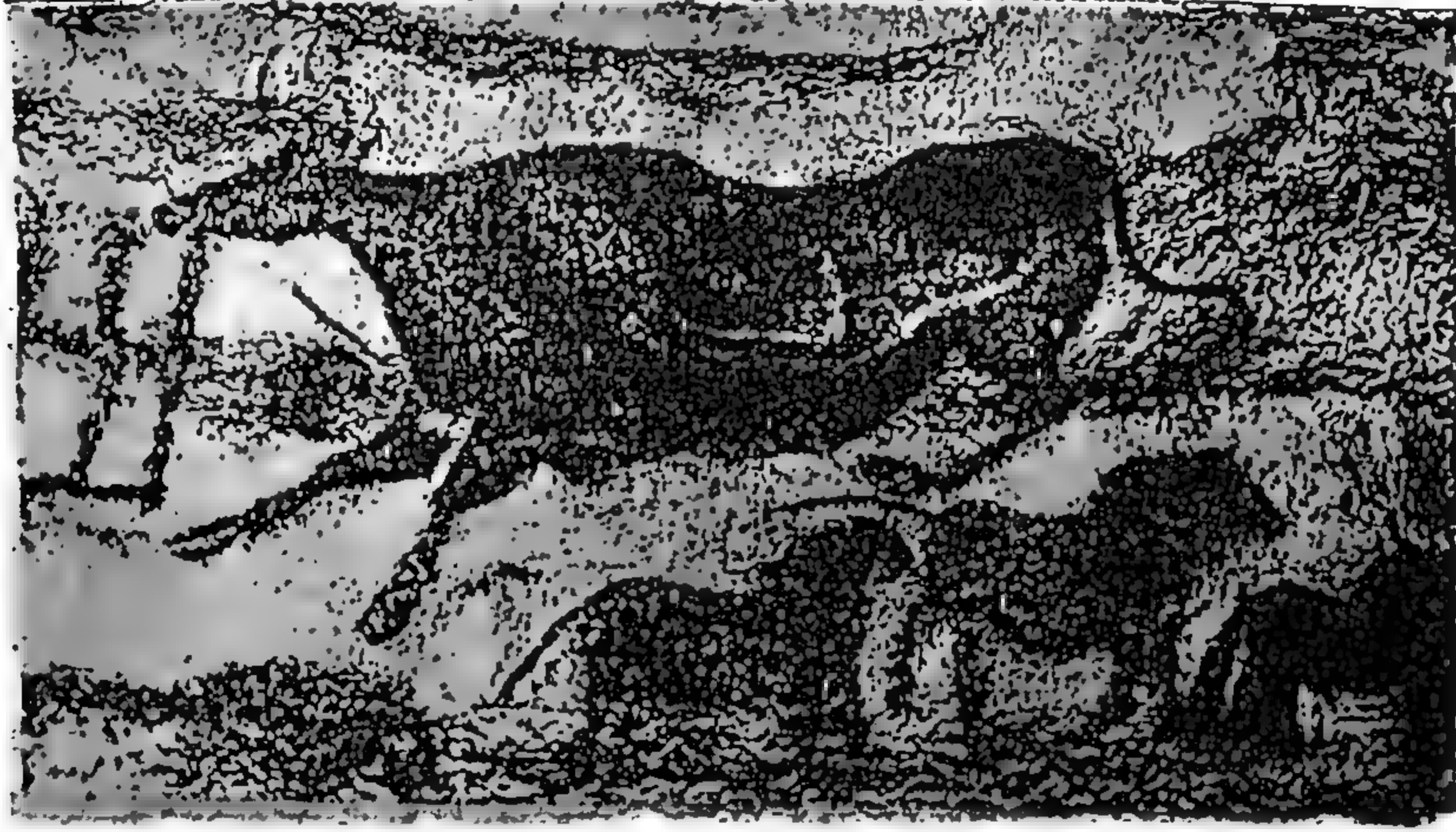
(صورة ٢٢) رسم محفور يمثل ايلين وسمكتين



(صورة ٢٣) الكركدن من كهف لاسكو



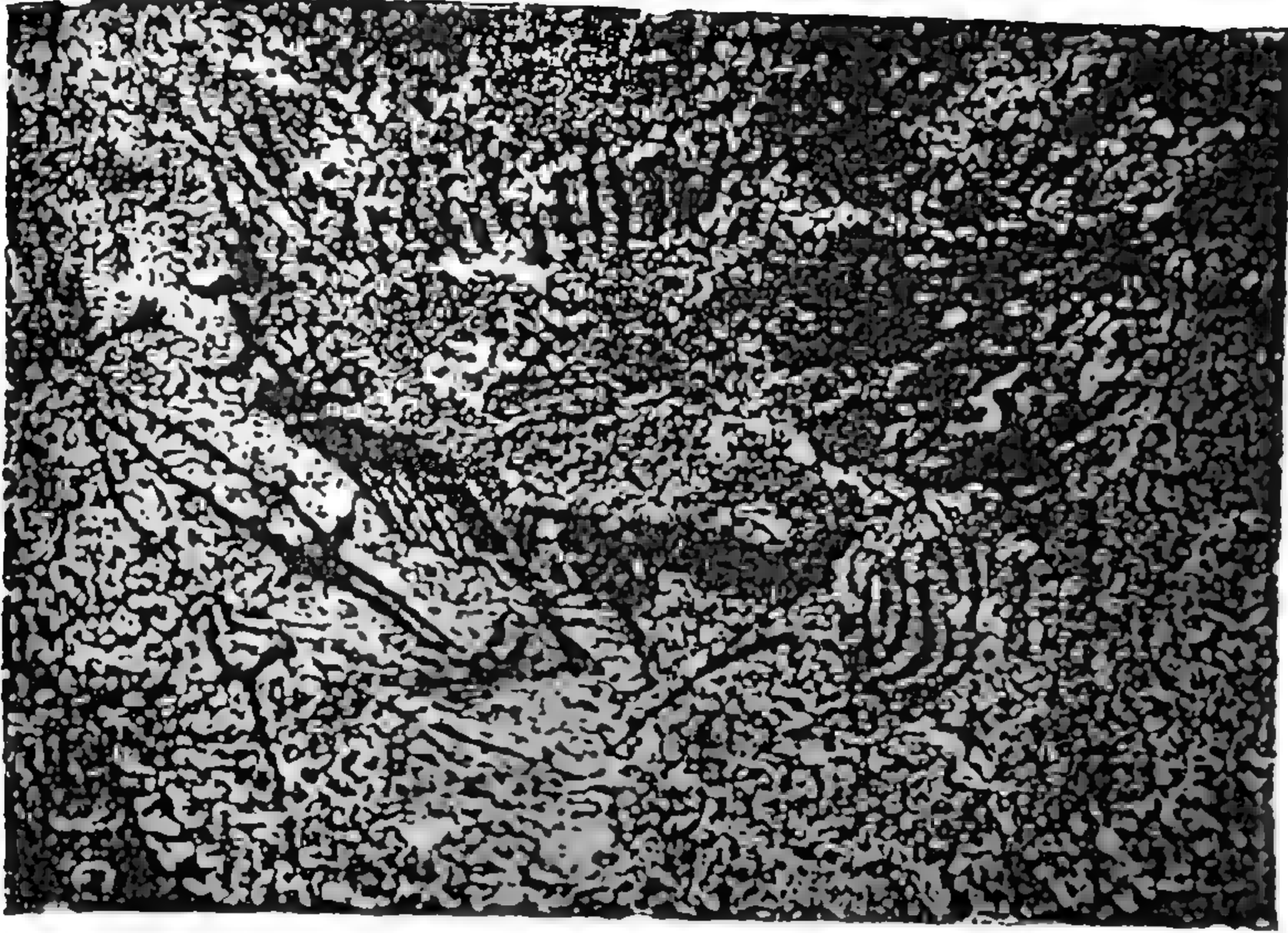
(صورة ٢٤) احد الخيول البرية من كهف لاسكو



(صورة ٢٥) ثور برى فى حالة جموح ومعه مجموعة من الخيول البرية



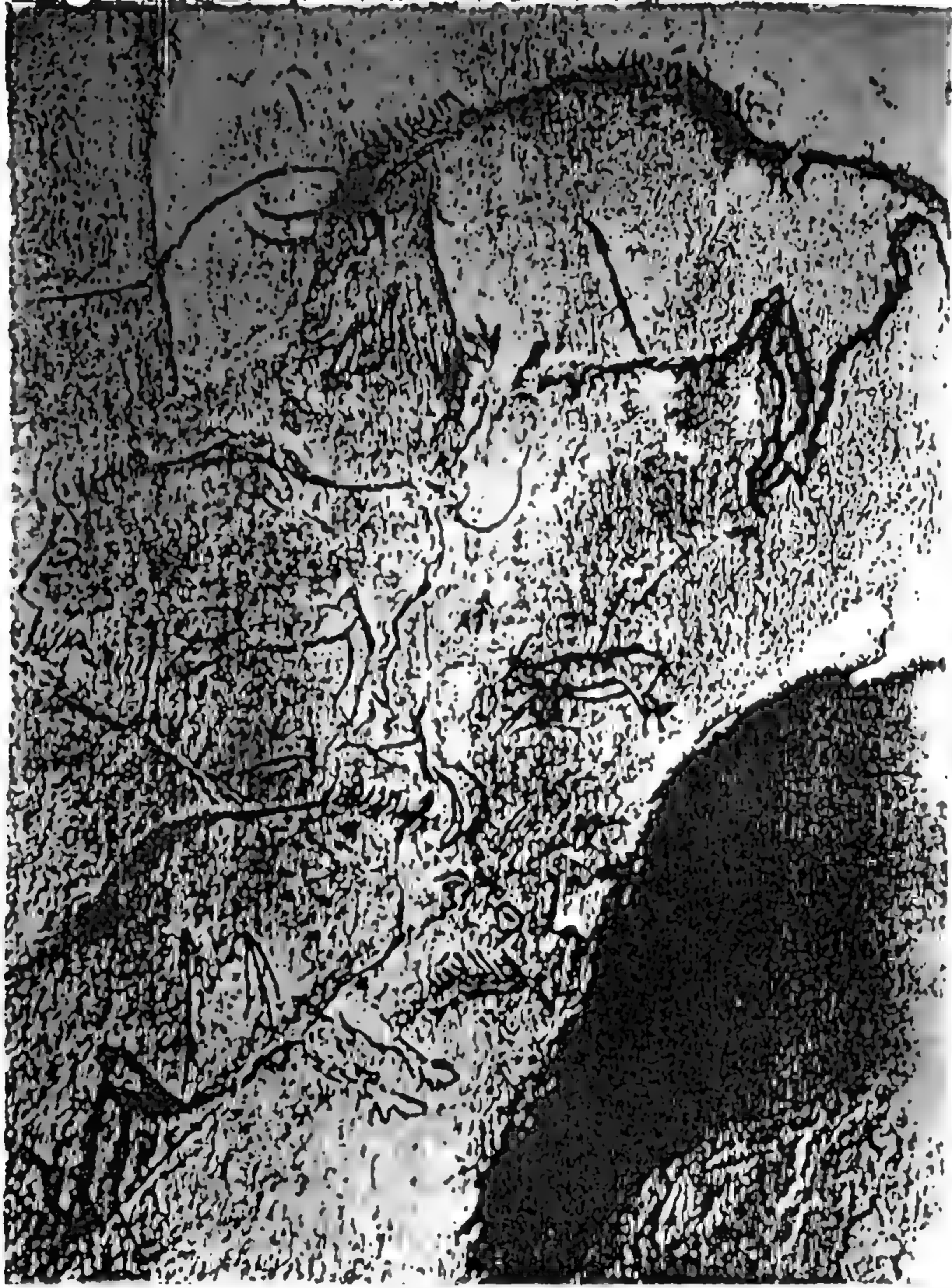
(صورة ٢٦) مجموعة من الحيوانات تمثل الحصان والثور البرى والايائل



(صورة ٢٧) بيزون تتدلى احشاؤه ورجل مستلقيا على ظهره



(صورة ٢٨) صور تيس



(صورة ٢٩) مجموعة من حيوان البيزون



(صورة ٢٠) بيزون ضخمة من كهف التاميرا

الكتاب الثانى

تاريخ الفن فى مصر القديمة

الفصل الأول

الاطار التاريخي

الموقع :

مصر بلد فريد في جغرافيته ، فهي دولة افريقية من حيث موقعها الجغرافي ، اذ أنها تحتل الركن الشمالي الشرقي من القارة الافريقية ، وفي الوقت نفسه ليست بمعزل عن قارة آسيا ، اذ أن شبه جزيرة سيناء في شمال شرقي مصر جزء لا يتجزأ من القارة الآسيوية ، كما أن مصر تواجه قارة أوروبا في الشمال . هذا بالإضافة الى أن مصر ملتقى بحرين من أقدم بحار العالم . فالبحر المتوسط يمتد شمالا بغرب ليصل مصر بالمحيط الأطلسي والبحر الأحمر يمتد جنوبا بشرق ليصلها بالمحيط الهندي .

طبيعة مصر :

تتميز مظاهر الطبيعة في مصر باستقرار أحوالها على مدى الأيام والسنين فنيها عظيم في طوله واتساعه . (اذ بلغ طوله أكثر من ستة آلاف كيلو متر ، منها ١٥٣٠ كيلو مترا في الأراضي المصرية ، واتساعه في المتوسط ٧٥٠ مترا قد تقل أو تزيد) . وسر عظمة هذا النهر يرجع الى تكوينه الطبيعي والى ما يمتاز به من مميزات جغرافية طبيعية جعلته من أطول أنهار العالم . كذلك يرجع سر عظمة هذا النهر الى تطوره الفزيوغرافي ، والى ما تميزت به مراحل ذلك التطور في الزمن الجيولوجي الرابع المعروف باسم البليستوسين Pleistocene ، من ترتيب خاص وتتابع في الأحداث ، كان لهما أبعاد الأثر في تكوين أرض هذا الوادي واعدادها لأن تكون مهدا لحضارة عريقة أصيلة . وكان من تتابع ذلك كله أن جمع نهر النيل ، في واديه الأدنى ، بين ظاهرتين تبدوان متناقضتين ولكنهما مترابطتان أشد الترابط : أولهما أن هذا النهر يعد من الناحية

الجيولوجية من أحدث أنهار العالم الكبرى تكويناً ، وثانيهما أن أرضه مع ذلك كانت مهداً لحضارة من أعرق الحضارات المستقرة في العالم القديم (١) .

قسم النيل مصر إلى قسمين : واد ضيق - يختلف اتساعه من آن إلى آخر بمتوسط عشر كيلو مترات - صالح للزراعة يعرف باسم مصر العليا . والدلتا وهي مكونة من طمي النيل وتخلو من الجبال وتتسع الأراضي فيها عن اليمين وعن الشمال - يبلغ سطحها ٢٢٠٠٠ كيلو متر مربع - وكانت تتشعب فيها أفرع النيل الذي وصل عددها إلى سبعة في أيام احتلال الرومان لمصر ويطلق على الدلتا اسم مصر السفلى . وقد أطلق المصريون على أرضهم الخصبة « الأرض السوداء » كما أطلقوا على الصحراء « الأرض الحمراء » . وربط النيل بين أجزاء مصر ، فهو شريان الحياة وكان شريان المواصلات أيضاً بين الشمال والجنوب فربط بين سكان الوادي والدلتا ومهد لقيام وحدة مصر العتيقة .

إن لنهر النيل فضل عظيم على مصر ، فهو عصب الحياة فيها ، فقد عاش الإنسان المصري على شاطئيه منذ عصور ما قبل التاريخ حتى الآن . لقد كان وادي النيل الأدنى ، مسرحاً لحضارة مصر وفنونها التي نمت وازدهرت على شاطئيه وانتجت وأهدت ثمار نتائجها من الفنون والعلوم والحكمة إلى العالم المحيط بها .

تتمتع مصر أيضاً بجو مشرق جميل ، وسماء صافية ، ومناخ جاف معتدل وطبيعة سمحة . كما يوجد بها أحجار طبيعية مختلفة مثل الحجر الجيري ، والحجر الرملي ، والجرانيت والبازلت والشست والكواتزيت quartzite والألبستر (٢) . كل هذا كان له أثره الواضح في الأعمال الفنية التي نفذها الإنسان المصري كما سنرى على الصفحات التالية .

(١) أنظر : سليمان حزين : نهر النيل ، تكوينه الطبيعي وتطور مجراه الأدنى ، في تاريخ الحضارة المصرية (العصر الفرعوني) القاهرة (بدون تاريخ) ص ٧ .

(٢) أنظر : E.B. Smith, Egyptian Architecture as Cultural Expression, American life Foudation, 1468, p. 78.

عصور ما قبل التاريخ :

هى العصور التى لم يتعرف فيها الانسان على علامات كتابية تمكنه من التعبير عن نفسه كتابة ، ليسجل ما يهمه من أمور ، ويترجم ما لديه من أفكار ، فالكتابة فى الواقع تعد الحد الفاصل بين عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية . وتنقسم عصور ما قبل التاريخ الى ثلاث مراحل هامة تنتسب الى كلمة من أصل أغريقى هى كلمة Lithic بمعنى حجرى وذلك اشارة الى تغلب الأدوات الحجرية فيها .

- ١ - العصر الحجرى القديم Palaeolithic من ٦٠٠.٠٠٠ الى ١٠.٠٠٠ ق م *
- ٢ - العصر الحجرى الوسيط Mesolithic من ١٠.٠٠٠ الى ٥.٠٠٠ ق م
- ٣ - العصر الحجرى الحديث Neolithic من ٥.٠٠٠ الى ٣.١٠٠ ق م

يرمز العصر الحجرى القديم لأطول وأقصى مرحلة حضارية عرفها الانسان ، فقد كان عليه منذ البداية أن يستخدم عقله ليقاوم ضراوة الحيوانات الكاسرة التى كانت غالبا ما تشاركه البيئة نفسها ، بل وتنافسه فى الصيد . فاضطر الانسان الى صنع أسلحته البدائية لكى يدافع عن نفسه . اذن فالصيد كان حرفته الأولى ، ونتيجة لصيده هذه الحيوانات فكر فى استغلال جلودها وفرائها كملبس يقيه قسوة الطبيعة ، ثم بعد ذلك انتقل من حرفة الصيد الى الرعى ومنها الى الزراعة التى علمته الاستقرار والملكية وتكوين الأسرة فالجماعة فالقبيلة . وكان للشعور الغريزى بالخوف من المجهول أكبر الأثر فى دفع انسان هذا العصر الى التفكير فى المعتقدات المختلفة التى اصطلح على تسميتها بالمعتقدات الدينية .

كانت الأدوات الحجرية فى العصر الحجرى القديم وليدة احتياجات الانسان الأول ، بمعنى أنه شكلها لهدف معين ، ورغبة مخصصة فى الدفاع عن نفسه ، وصيد ما أمكنه من الحيوانات واقتلاع ما يطيب له من الجذور النباتية . وكانت الفأس اليدوية هى الأداة الرئيسية التى حققت

* يعزف الباحث الذى يتوخى الدقة العلمية عن ذكر الارقام والسنين فى عصور ما قبل التاريخ، ولكن الهدف من ذكر الارقام هنا للتقريب لا أكثر .

له هذه الرغبة وهى عبارة عن قطعة حجرية (يتراوح طولها بين ٨ سم و ٢٠ سم) تشبه الكمثرى ذات قاعدة مستديرة وحافات مشظاة مسننة . وقد توصل الانسان فى نهاية هذا العصر - أغلب الظن - الى اكتشاف النار التى سهلت له طهى الطعام وأنارت له ظلام الليل وحمته من الحيوانات المفترسة التى تخشى النار .

واهتم الانسان فى **العصر الحجري الوسيط** - وهو الفترة الانتقالية بين العصر الحجري القديم والعصر الحجري الحديث - بتحسين حالته وأدواته الحجرية ما استطاع الى ذلك سبيلا .

وتضمن **العصر الحجري الحديث** الخطوات الفعالة فى تاريخ الانسان ، وما قام به من مجهودات فى صنع حياته المستقرة ، سواء فى المجال الاجتماعى ، أو الاقتصادى ، أو الدينى ، وكان تفكيره المنبثق من بيئته يحمل معنى الخلق ، والاجتهاد والبعد عن النقل والتكرار ، وقد ظلت الأدوات الحجرية مستخدمة فى مرحلته الأولى . ثم استخدم معدن النحاس فى المرحلة الثانية منه والتى يطلق عليها عصر استخدام المعادن . وكانت مراكزه الرئيسية فى مرحلته الأولى هى مرمدة بنى سلامة (٥١ كم شمال غرب القاهرة) ودير تاسا بمحافظة أسيوط . وكانت البدارى ونقادة والمعادى هى أهم مراكزه فى عصر استخدام المعادن (١) .

٢- العصر العتيق أو العصر الثنى :

اتحدت أقاليم مصر عام ٣٢٠٠ ق . م بالتقريب ، ووصلوا فى النهاية الى مملكتين ، مملكة فى الشمال ومملكة فى الجنوب . وتدل آثار الملك العقب - وهو أغلب الظن أحد ملوك مصر قبل الملك منى مؤسس الأسرة الأولى الفرعونية انه قد انتصر على الشماليين وحاول توحيد مصر .

وقد وفق الملك منى عام ٣١٠٠ ق . م بالتقريب فى توحيد الشمال والجنوب وأسس الأسرة الأولى الفرعونية وأصبح أول حاكم يحمل لقب « ملك مصر العليا والسفلى » . نشأ منى فى الجنوب ، فى مدينة

(١) للتفصيل ارجع الى كتابى : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية القاهرة ١٩٨٧ من صفحة ٢ الى ٣١ .

ثنى ، وهى أول العواصم المصرية • وكانت المقر الرسمى لملوك الأسرتين الأولى والثانية ، ثم أسس بعد ذلك مدينة أطلق عليها « الجدار الأبيض » (مكان قرية ميت رهينة بمركز البدرشين بمحافظة الجيزة) وقد عرفت بعد ذلك باسم منف • ويمتاز العصر العتيق أو العصر الثنى باختراع الكتابة ، ومعرفة التقويم الزمنى وانتهاء عصور ما قبل التاريخ وساعد على ما أسماه المصريون « توحيد الأرضين » • كما تكمن فى أعمال ملوك الأسرتين الأولى والثانية البذرة التى سوف تنبت منها قوة مصر المستقلة •

عصر الدولة القديمة :

تشمل الدولة القديمة الأسرات من الثالثة الى السادسة أى من ٢٦٨٦ الى ٢١٨١ ق.م وتعرف بعصر بناء الأهرام ، اشادة الى ما شيده ملوك هذه الفترة من أهرام ذات مكانة تاريخية والمنتشرة فى ميدوم ودهشور وسقارة والجيزة ثم فى أبو رواش • كما تعرف أيضا بالعصور المنفية نسبة الى مدينة منف التى ظلت العاصمة طوال عصر الدولة القديمة •

بدأت الدولة القديمة بعصر الأسرة الثالثة ، فقام مؤسسها الملك جسر بتشيد مجموعته الجنائزية فى منطقة سقارة ، ولعل أشهرها هو هرمه المدرج هناك وقد أشرف المهندس العبرى ايمحتب على تشييد هذه المجموعة ، وقد اعتبره المصريون بعد ذلك ساحرا وفلكيا وأبا لعلم الطب وابنا للاله بتاح بل ووحدته الأغريق مع اسكليبيوس Asklepios اله الطب عندهم وذلك لمهارته الطبية •

أسس الملك سنفرو الأسرة الرابعة ، فجرد حملات مظفرة الى النوبة وليبيا • وكان من أعظم مشيدى الأهرامات ، فقد شيد لنفسه هرمين فى دهشور ، وأكمل هرم حونى آخر ملوك الأسرة الثالثة فى ميدوم وتدفاه فى هذا المضمار خلفاؤه المباشرون أمثال خوفو وخعفرع ومنكاورع الذين تنهض أهرامهم الخالدة فى جبانة الجيزة دليلا قاطعا على حضارة مصر المتقدمة فى ذلك الوقت والتى لا يمكن أن تزدهر الا فى عهد ملوك أقوياء ، لهم مهابتهم وقديستهم •

ظلت البلاد قوية متحدة متماسكة طوال أيام الأسرتين الثالثة والرابعة ، ولكن ملوك الأسرة الخامسة الذين تولوا الحكم بفضل

كهنة اله الشمس رع في مدينة عين شمس ، اضطروا الى التنازل عن بعض حقوقهم ومنحها الى حكام الأقاليم ، ثم انتشرت عبادة اله الشمس رع فشيدت له المعابد في منطقة أبو صير شمال سنقارة •

وقد حكم تسع ملوك في الأسرة الخامسة ، كان آخرهم الملك ونيس (أوناس) الذي شيد هرمه في سنقارة • وقد تميز عن جميع الأهرامات التي سبقته بوجود نصوص الأهرام منقوشة على جدران غرفة الدفن ، وهي نصوص تهدف الى ضمان السعادة الأبدية في العالم الآخر للملك المتوفى •

وبانتقال العرش من الملك ونيس آخر ملوك الأسرة الخامسة الى الملك تيتي تبدأ الأسرة السادسة وتشمل سبع ملوك ، اختلفوا في فترة حكمهم وفي أهميتهم • فقد حكموا فترة تقرب من قرن ونصف ، الا أن فترة حكم يسي الثاني تغطي ثلثي هذه الفترة • فقد حكم ما يقرب من ٩٤ عاما وقد ازداد نفوذ حكام الأقاليم في هذه الأسرة ، وسعوا الى الانفصال عن الملك الحاكم واكلوا من الصلات التي تربطهم به واستقلوا بحكم أقاليمهم ، مما نتج عنه انهيار السلطة المركزية • فسادت الفوضى البلاد وانهت أيام الأسرة السادسة وبانتهائها انتهت الدولة القديمة •

العصر المتوسط الأول :

يمثل الفترة التي تفصل بين نهاية الدولة القديمة وبداية الدولة الوسطى ، وهي أظلم فترة في تاريخ مصر الفرعونية ، وقد استمرت ما يقرب من قرن ونصف (من ٢١٨١ الى ٢٠٤٠ ق م) وتشمل الأسرات من السابعة حتى العاشرة • وقد عمت الفوضى البلاد وقامت ثورة اجتماعية حقيقية ، فقد استولى الشعب على أموال الأغنياء ، ولم يعد ثمة من يزرع الأرض ، وازدهر الأدب التهذيبي ، ثم جاء أمراء اهناسيا وأسسوا الأسرة التاسعة وقد تميزت بشيء من الهدوء أما في الأسرة العاشرة فقد ظهر النزاع الداخلي بين حكام اهناسيا وحكام طيبة • وقد استطاع أمراء طيبة القضاء على حكام اهناسيا وانهاء العصر المتوسط الأول وتأسيس أسرة جديدة هي الأسرة الحادية عشرة وبها تبدأ الدولة الوسطى •

عصر الدولة الوسطى :

استطاع الملك منتوحتب نب حبت رع أن يسقط حكم أهناسيا ويبدأ مرحلة فتيّة من تاريخ مصر الفرعونية . وقد دام حكمه ٥١ عاما ، امتازت بالكفاح ثم جاء بعده الملك منتوحتب الثانى الذى اهتم بتشيد المعابد سواء فى الدلتا أم فى الصعيد . كما اهتم بتعمير البلاد وتنتهى الأسرة الحادية عشرة بالملك منتوحتب الثالث . وتعد الأسرة الثانية عشرة من أشهر الأسر فى تاريخ مصر الفرعونية فقد انتهج ملوكها أمثال امنمحات وسنوسرت سياسة الحزم داخل البلاد والمجد والفخار فى خارجها وقد انتشرت عبادة الآله آمون فى طيبة فى هذه الأسرة .

العصر المتوسط الثانى :

تعرضت مصر منذ الأسرة الثالثة عشرة وطوال قرنين (من ١٧٨٦ الى ١٥٦٧ ق م) أى حتى الأسرة السابعة عشرة للضعف والانحلال واجتازت فترة أخرى مظلمة أشد من التى اجتازتها أعقاب الدولة القديمة . فتحكم فيها ملوك ضعاف أسسوا الأسرة الثالثة عشرة فى طيبة ، ثم تلتها الأسرة الرابعة عشرة واتخذت من مدينة سخا فى غرب الدلتا عاصمة لها ولقد تركوا مصر فى حالة يرثى لها من الاجهاد حتى عجزت عن مقاومة قبائل من غرب آسيا تنتمى الى العنصر الهندو أوروبى أطلق عليها اسم الهكسوس .

الهكسوس :

غزا الهكسوس مصر وكونوا الأسرة الخامسة عشرة ، واعطوا لأنفسهم الحق بالاحتفاظ بالألقاب الملكية المصرية ، ويبدو أنهم استطاعوا فى البداية السيطرة على جميع أنحاء مصر ، وذلك بفضل استخدامهم للجواري والمركبات الحربية التى لم تكن معروفة للمصريين فى ذلك الوقت . وقد استقروا فى شرق الدلتا حيث أقاموا عاصمتهم افاريس . ثم اتت مجموعة أخرى ضعيفة من حكام الهكسوس وأسسوا الأسرة السادسة عشرة ولم يستطع هؤلاء الملوك السيطرة على جميع أنحاء مصر اذ قام فى هذه الفترة بيت حاكم قوى فى الصعيد اتخذ من طيبة مقرا له وأسس الأسرة السابعة عشرة ، وأخذ على عاتقه تحرير مصر من الهكسوس . وقد بدأ الملك سقنرع الثانى حرب التحرير

وتابع الجهاد بعده ابنه كامس ثم حمل راية الجهاد بعده أخوه الملك أحمس الأول الذى استطاع أن يطرد الهكسوس من جميع أنحاء مصر ، و انتهت الأسرة السابعة عشرة وبالتالي العصر المتوسط الثانى . وقد ذقت فيه مصر مرارة الاحتلال وحلاوة النصر .

عصر الدولة الحديثة أو عصر الامبراطورية :

تشمل الدولة الحديثة الأسرات من الثامنة عشرة حتى الأسرة العشرين وقد استمرت ما يقرب من خمسة قرون ، وتعرف بعصر الامبراطورية المصرية . وهو عصر من المجد والعظمة والفخار والسلطة القوية والحضارة الرفيعة والثروة الكبيرة فى الداخل وعصر الغزوات الخارجية الناجحة فى الخارج . عصر صنعه - بعد الملك أحمس - ملوك مصر العظام أمثال تحتمس الثالث وامنحتب الثانى ورمسيس الثانى .

زاد نفوذ الاله آمون رب طيبة ، وبالتالي زاد نفوذ كهنته وقويت سلطتهم السياسية وأصبحت تتنافى مع وظيفتهم الدينية حتى جاء أخناتون وأعلنها حربا لا هوادة فيها على الاله آمون وكهنته وتعبدا الى قرص الشمس آتون وجعله الاله الوحيد فى الدولة . وبهذا نادى أخناتون بدين دى نزعة توحيدية ثم نقل عاصمته من طيبة الى مدينة تل العمارنة (بالقرب من المنيا) . على أن ثورته الدينية لم تدم أكثر من عشرين عاما و انتهت بموته ثم جاء بعده الملك الشاب توت عنخ آمون الذى أعاد ديانة آمون الى ما كانت عليه وأعاد العاصمة الى طيبة . وقد استمر ازدهار الحضارة المصرية فى الأسرة التاسعة عشرة فى عهدى الملك سيتي الأول ورمسيس الثانى وكذلك فى بداية الأسرة العشرين فى عهد الملك رمسيس الثالث ثم أضمحلت بعد ذلك على أيدي ملوك ضعاف اتخذوا اسم رمسيس (من الرابع حتى الحادى عشر) وتنتهى الأسرة العشرون وبالتالي عصر الدولة الحديثة .

العصر المتوسط الثالث :

يشمل هذا العصر الأسرات من الحادية والعشرين الى نهاية الأسرة الرابعة والعشرين أى من ١٠٨٥ الى ٦٦٤ ق م وهى الفترة التى فصلت بين آخر عصر الرعامسة وعصر النهضة الأثيوبية فى الأسرة الخامسة

والعشرين • وقد استمرت هذه الفترة أربعة قرون ، وسادها الضعف والاضمحلال والتنازع على السلطة وفقدت مصر نفوذها في الخارج •

العصر المتأخر :

يشمل هذا العصر الأسرات من الخامسة والعشرين حتى نهاية التاريخ الفرعوني أى من ٧٨٠ الى ٣٣٢ ق.م • ولعل اختيار اصطلاح العصر المتأخر هنا يشير الى الأسرات الأحدث أى المتأخرة من حيث الزمن • وان كان ينطبق عليها أيضا صفة التأخر من حيث الحضارة • ويجب هنا الإشارة الى النهضة التى ظهرت فى عهد الأسرة السادسة والعشرين (من ٦٦٤ الى ٥٢٥ ق.م) - والتي اتخذت من مدينة صا الحجر فى غرب الدلتا عاصمة لها - على يد الملك بسماتيك الأول الذى قام بإصلاحات عديدة فى المعابد وحافظ على كيان مصر القومى فظهرت حركة قومية فى اللغة والدين والفن تقوم على احياء التقاليد القديمة التى كانت سائدة فى الدولتين القديمة والوسطى بل لقد لجأ المصريون فى عهده الى عبادة المعبودات القومية القديمة مثل الاله بتاح رب منف • على أن خلفاء بسماتيك الأول لم يستطيعوا صد الغزو الفارسى فى الأسرة السابعة والعشرين واستمر الحال هكذا فى الأسرات الثامنة والعشرين حتى الثلاثين • وان حاول بعض أبناء مصر المخلصين تخليص مصر من المستعمر ولكن دون جدو الى أن دخل الإسكندر الأكبر مصر عام ٣٣٢ ق.م واعتبره المصريون منقذا لهم من قسوة الاستعمار الفارسى •

الفصل الثانى

الفن المصرى القديم

مقدمة :

لا شك أن الفن المصرى هو أحسن ما خلفه المصريون القدماء ، فهو المرآة التى تعكس لنا بوضوح حضارة هذا الشعب وتقدمه ، وهو فى نفس الوقت سجل حضارى يوضح لنا الوسيط الفكرى الذى عاش فيه هذا الشعب . وهو فن نشأ فى البيئة المصرية وتطور منذ فجر التاريخ حتى نهاية العصر الفرعونى . وهو فن التزم فيه الفنان بقواعد معينة ، أملت عليها البيئة التى تميزت بالهدوء والاستقرار ، وفرضتها عليه العقائد الدينية والجنائزية . لقد نشأ هذا الفن وتطور وازدهر متاريا بعناصر حضارية مصرية بحتة ، غذته البيئة المصرية ، وتعهده العقل المصرى المرفه الحس ، وطورته الأحداث المصرية ، السياسية منها والاجتماعية .

لقد تطلبت العقائد الدينية والجنائزية سواء لصور الآلهة فى المعابد أو لصور الموتى قدرا كبيرا من الهدوء والاستقامة . كما أن الهدف من نقوش المعابد والمقابر واللوحات الجنائزية ونقوش التوابيت والتماثيل والهبّات المقدسة إما هدفا دينيا أو غرضا جنائزيا أو الاثنين معا ، فالدين - كما نعرف - هو شريان الحياة فى مصر القديمة ، ولهذا تغلبت الأفكار الدينية عليهم ودعتهم للاهتمام بالخلود .

والفن المصرى يقوم على أصول مستقلة ويفوق كل فنون البلدان الأخرى التى كانت تعاصره ، وهو فن كان يعبر عما يجيش فى صدور الناس من عنف وقوة بسبب الحروب والانتصار ، وعلى الرغم من هذا فهو فن يمتاز بالهدوء والاستقرار ، ويميل الى الزخارف البسيطة ويتعد عن الزخارف المعقدة ويفضل الخطوط المستقيمة .

على أن الفن المصرى لم يكن من وحى الدين فحسب ، فهو أيضا فن ملكى يتأثر بسلطان وقوة الملك الحاكم ، فعهود عظمته وعصور تدهوره تتجاوب تماما مع تقلبات وأمجاد ملك مصر . ونرى هذا بوضوح فيما خلفه لنا الملوك العظام والملكات من آثار سواء كانت معابد أو تماثيل أو لوحات تذكارية وما شابه ذلك . مثال ذلك معبد الملكة حتشبسوت بالدير البحرى فى البر الغربى بمدينة الأقصر ومعبد الأقصر الذى اشترك فى تشييده كل من أمنحتب الثالث ورمسيس الثانى ومعبد أبو سمبل الذى شيده رمسيس الثانى . كما يتضح هذا أيضا فى تماثيل حتشبسوت وتحتمس الثالث وأمنحتب الثالث وأخناتون وقرتيتى . الخ .

قواعد الرسم والنقش والتصوير فى الفن المصرى :

تميز الفن المصرى القديم بخضوعه فى نشأته وتطوره الى عاملين هامين ، أولهما : يتعلق بالأسلوب الخاص بالقواعد العامة التى التزم بها الفنان عند تنفيذ أعماله الفنية منذ أوائل العصور التاريخية وحتى نهاية العصر الفرعونى وهذه القواعد هى :

أولا : حرص الفنان المصرى القديم على تصوير الأشكال من الناحية التى تظهرها واضحة تمام الوضوح وتبرز أهم مظاهرها وتحفظ لها أهم خصائصها ، معتمدا فى ذلك على الصورة المطبوعة فى مخيلته ، لا الصورة التى التقطتها عينه / فمثلا رسم جسم الانسان من الجانب بوجه عام ولكنه فضل رسم العين والاذن والكتفين والسرة من الامام ، ذلك لأن صورة كل منها فى مخيلته هى الصورة الأمامية . كما رسم القدمين بحيث يكون الابهام فى المستوى الأمامى حاجبة ما عدها من أصابع القدم (علما بأن ابهام القدم يكون فى الطبيعة فى الجانب الداخلى للقدم أى الجانب الذى يقابل ما بين الساقين) ، لأن صورة كل منهما فى مخيلته هى من قبل الابهام / ولعل هذا السبب الذى دعى الفنان المصرى الى رسم القدمين متماثلتين . كذلك مثل الثور من الجانب ولكنه أضاف اليه قرنين كأنما ينظر اليه من الأمام وذلك لاعتقاده بأن القرنين هما أهم خصائص هذا الحيوان مخالفا بذلك ما يقتضيه الرسم المنظور . كذلك فعل مع البومة ، فصورها من الجانب ، الا أنه رسم وجهها كاملا مستديرا لاعتقاده بأن الوجه المستدير والعينين هما أهم مظاهر هذا الطائر . وصور التمساح والعقرب من الظهر وذلك لاعتقاده أن الظهر أخص (م ٨ تاريخ الفن فى الشرق الادنى القديم)

مظاهر التمساح والعقرب • ومن هنا نرى أن الفنان المصرى لم تكفيه -
فى أغلب الأحيان - النظرة الجانبية فأكملها بنظرة أخرى من الأمام
مخالفاً بذلك قواعد المنظور • ويجب الإشارة هنا الى أن الهدف من
مدى الصور - فى الغالب - لم يكن امتاع أقطار الزائرين لأن أغلبها
موجود فى أماكن مظلمة داخل المقابر والمعابد ولكنها كانت ذات صلات
وثيقة بالعقائد الدينية والجنائزية التى ألزمتها أن تكون الصورة أقرب الى
الحقيقة حتى يستفيد منها الآلهة والموتى •

ثانياً : حرص الفنان المصرى القديم على رسم أشخاصه تبعاً لمركزهم
بالنسبة للبلاط المصرى فصور الآلهة والملوك بحجم كبير نوعاً متميز
ينفق مع مكانتهم ، وتفق فى ارتفاعها حجم كبار الموظفين من مرافقيه ،
وتفق مع الوقار المحيط بالملوك والآلهة ومع مركزهم الاجتماعى فى
الدولة كما صور كبار رجال الدولة أكبر نوعاً من صور الأشخاص الممثلين
لأفراد الشعب وذلك دون أن يحفل بقواعد المنظور •

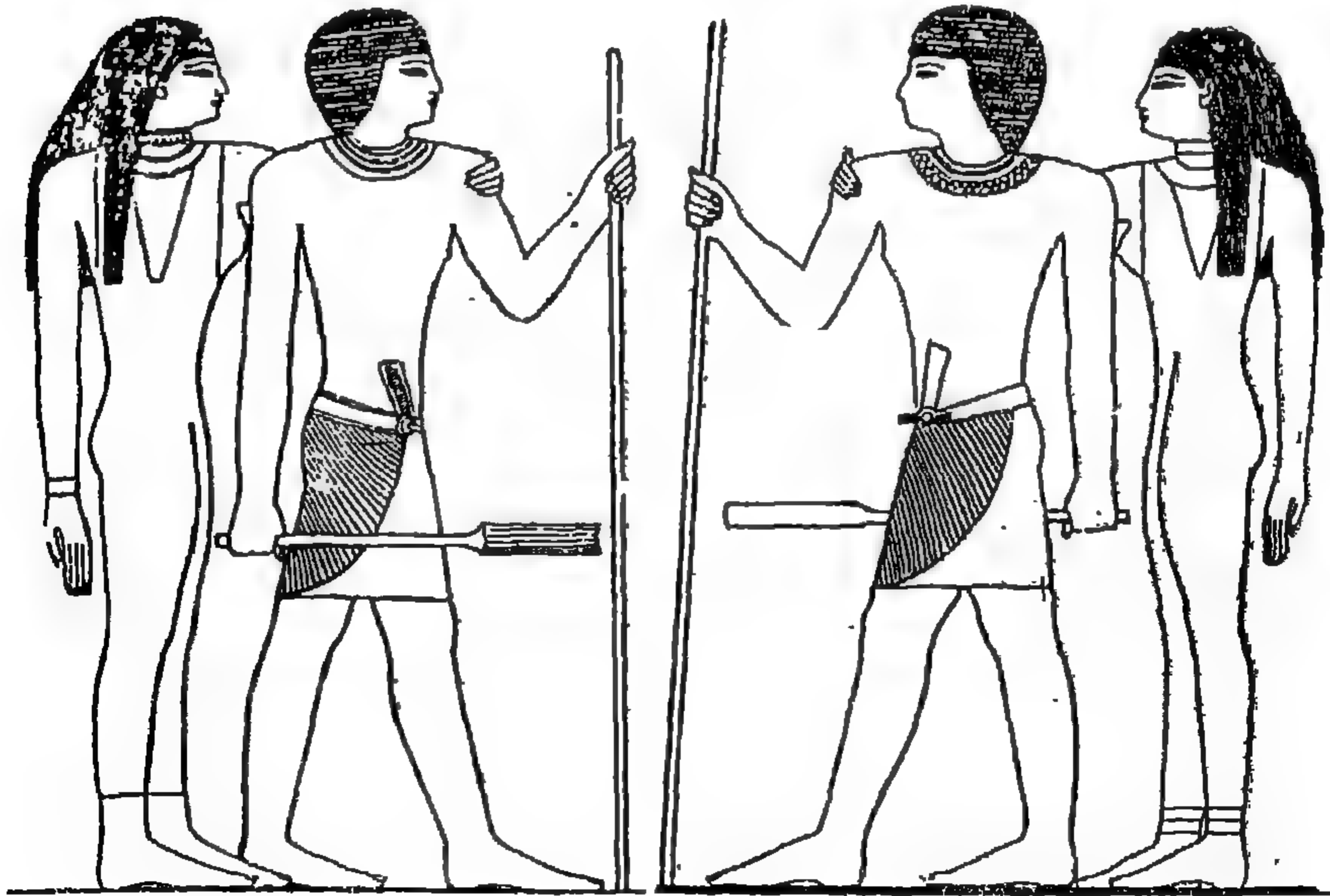
ثالثاً : حرص الفنان المصرى القديم على تصوير الآلهة والملوك
والعظماء فى أوضاع محدودة تتم عن مكانتهم ، وفى أيديهم امارات
انشرف مثل الصولجان أو العصا الطويلة أو المذبة أو المنديل المطوى ،
وبذلك بحيث لا يخفى جزء من الجسم جزءاً آخر أو يقطعه • فمثلاً نجده
فى صورة الشخص الرئيسى غالباً ما يفضل تقديم الذراع أو الساق
البعيدة عن الناظر اذا كان هناك ثمة ما يدعو الى تقديم احدهما •
ومعنى ذلك أنه اذا اتجه الى اليمين (يمين الناظر) تقدمت الذراع
أو الساق اليسرى واذا اتجه الى اليسار (يسار الناظر) فتكون الذراع
والساق اليمنى هما الممتدتان • (شكل ٤٢) •

ومع تقيد الفنان المصرى القديم بالصورة الطبيعية وارتباطه بها
انى حد ما فقد كان فى بعض الأحيان - فى رأى أنور شكرى (١) -
يحرف فيها ويعدل منها بما يحقق أغراضه • وان كان فى ذلك ما ينافى
ضبائغ الأشياء • اذ يلاحظ مثلاً أن فى صور الأشخاص الرئيسيين المولدين
وجوههم يسار الناظر استبدال الذراعين ، احدهما مكان الأخرى
أو الحاق اليد اليسرى بالذراع اليمنى ، وذلك لتمثيل كل يد وما اعتادت

(١) أنور شكرى : الفن المصرى القديم منذ أقدم عصوره حتى نهاية
الدولة القديمة ، القاهرة ١٩٦٥ ص ٦٧ •

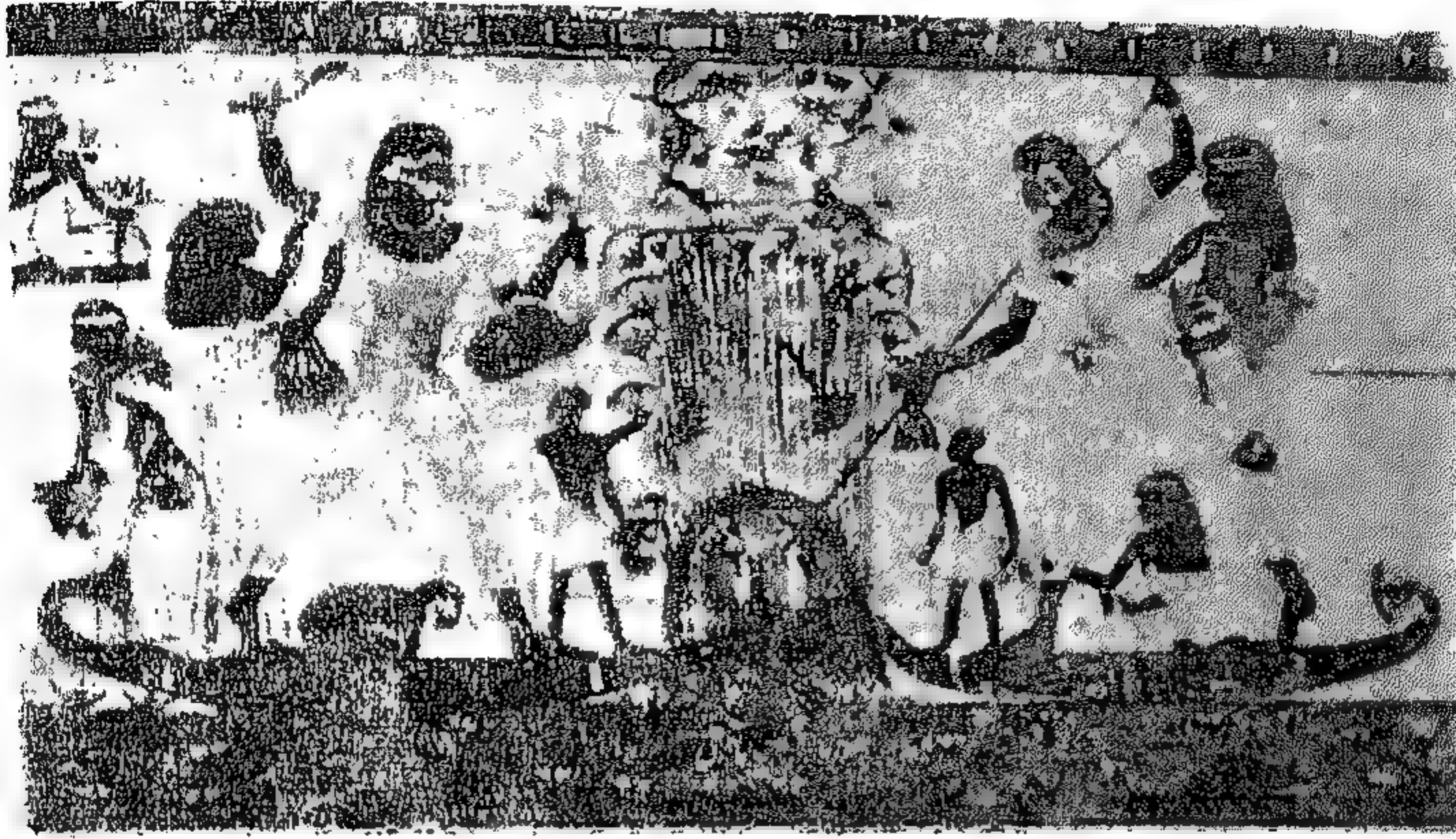
أن نقبض عليه من أمارات الشرف وحتى لا تمتد ذراع فتقطع الجسم في شكل غير جميل (شكل ٤٢) . وفي هذا ما يدل على أن الصورة المتجهة الى اليمين هي الصورة الأصلية الطبيعية في الفن المصرى ، اذ تخلو من أى تحريف أو تبديل . ومن هذا القبيل أيضا تصوير الشريف بقامة منتصبة ، وهو يطعن بحرفته سمكتين مثلتا في لجة من ماء تبرز فوق مستوى النهر والبحيرة ، حتى لا يضطر الى أن ينحن كثيرا الى الأمام في وضع غير جليل (شكل ٤٣) .

ولعل الرأى المقبول هنا أن الفنان المصرى القديم كان - أغلب الظن - متعودا على رسم صور الأشخاص بحيث تتجه الى اليمين (يمين الناظر) . وعندما طلب منه - فيما يظن - رسم بعض صور الأشخاص بحيث تتجه الى اليسار (يسار الناظر) عكس - (أو قلب) الصورة المرسومة والمتجه الى اليمين وذلك للحصول على الخطوط الكنتورية لرسم الشخص المتجه الى الشمال ، دون أن يبالى بما نتج عن هذا من أوضاع غير معقولة .



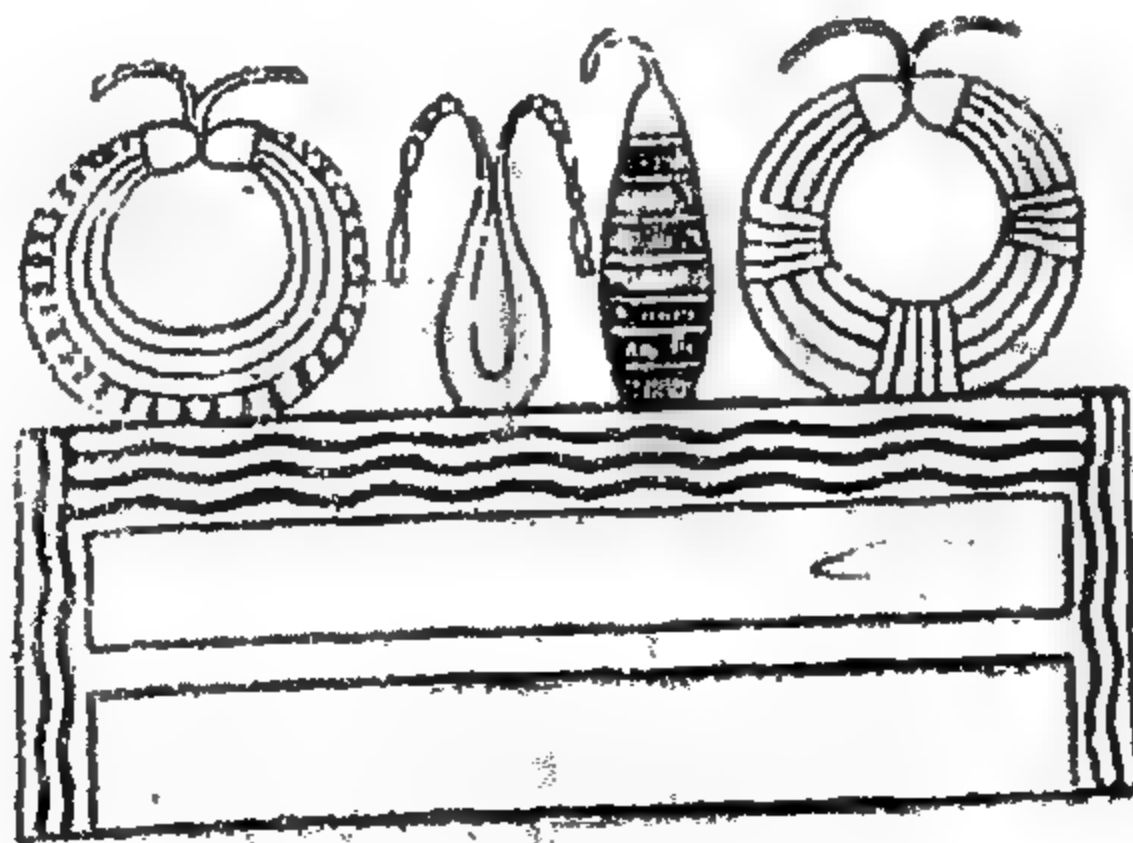
(شكل ٤٢)

رسمان لزوجين : الى اليسار الرسم الصحيح
والى اليمين الرسم المقلوب - المعكوس - متجها نحو اليسار



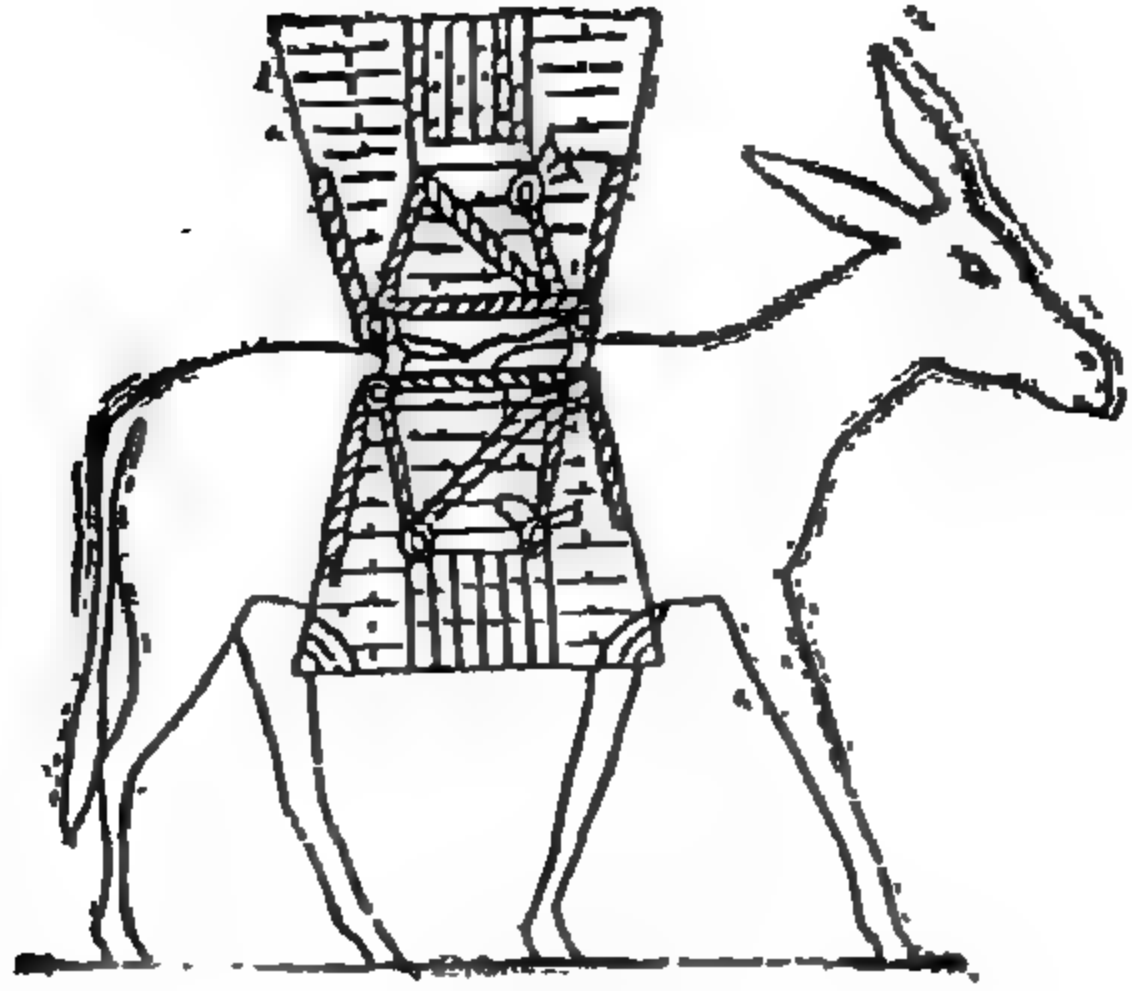
(شكل ٤٣)

رابعاً : حرص الفنان المصري القديم على تنظيم المناظر في صفوف وترتيب مفرداتها وتمثيلها جنباً إلى جنب وذلك بحيث لا يخفى شكل منها شكلاً آخر ، كما تفصلها خطوط مستقيمة سميكة إلى حد ما تمثل مستوى الأرض . كما اهتم بالناحية الوصفية والتسجيلية ، ولكنه لم يتقيد بالعلاقة المكانية أو الزمنية بين أجزاء المنظر الواحد . فمثلاً إذا أراد الفنان أن يرسم منضدة عليها عقود ، نراه يرسم المنضدة من الجانب ومن فوقها العقود في وضع رأسي وكأنها معلقة في الهواء (شكل ٤٤) وإذا أراد أن يرسم صندوقاً به ملابس ومجوهرات يرسم الصندوق وبجانبه ما يحويه من المجوهرات . وإذا رسم حماراً يحمل كيسين ، صور أحدهما على ظهر الحمار والآخر - البعيد عن الناظر -



(شكل ٤٤)

، الهواء (شكل ٤٥) . لقد تعمد الفنان أن ينظم مفردات المنظر باستقل كل منها عن الآخر بقدر الامكان حتى لا يخفى شكل آخر . كل هذا لكي يحقق الصورة الكاملة التي في مخيلته ،



(شكل ٤٥)

مخالفاً بذلك ما يقتضيه الرسم المنظور (أى أن العين لا ترى من الأجسام غير ما يقع قبالتها وأن الأجسام يخفى بعضها بعضاً إذ وقع أحدها أمام الآخر وانها على البعد تبدو أصغر حجماً ، فقواعد المنظور تصور حجوم الأشياء على سطح ذى بعدين ، مع الفروق في المظهر أو الانحرافات التي تنشأ عن موقعها وبعدها) . لقد اهتم الفنان المصري بتصوير الأشياء ، لا بحسب مظهرها ، أى من وجهة نظر المشاهد وإنما من الوجهة الموضوعية ، أى صور الأشياء كما هي عليه في الواقع ، فلم يصور ما تراه العين وإنما صور ما يعلمه في الواقع عن شكل الشيء المطلوب رسمه أو تصويره ولم يكن هذا عجزاً في الفهم أو في التنفيذ ولكن العقائد الدينية الزمته بتصوير المظهر الكامل الذي يظهر الشيء محتويًا على أكبر قدر من خصائصه الرئيسية ومميزاته الأشد بروزاً (١) وبهذا استطاع الفن المصري أن يبرأ نفسه مما يلزم الصورة المرئية من نقص وعيب وهو الصورة التي لم تسعد افلاطون (الفيلسوف اليوناني الذي ولد عام ٤٢٧ ق م ومات عام ٣٤٧ ق م) فنقدها بقوله « ان الفن الذي لا يمثل الشيء كما هو ، إنما يمثله كما يرى ، هو فن سيء ، قصد به السوء ، ولا ينتج الا سوءاً (٢) » .

أما العامل الثاني فيتعلق بجوهر الفن : أى أن الصورة التي قام الفنان المصري القديم برسمها أو نقشها أو نحتها - تحوى - في عقيدته - عنصراً حيويًا وحياً فيما تمثله ، سواء مثلت الصورة افساناً أو حيواناً ،

(١) كرستيان ديروش نوبلكور : الفن المصري القديم ، مترجم بالقاهرة ١٩٦٦ ص ٣٥ و ٣٦ .

(٢) أنور شكري : المرجع السابق ، ص ٦٩ .

أي أن الصورة تمثل عند المصري القديم نوعاً من « الخلق » ينم عن جوهر ما تمثله وتكون جزءاً من شخصيته تتأثر به وتتوثر فيه ، فالصورة ما دامت كاملة فهي تمثل صاحبها كاملاً وإذا ما تصدعت تصدع وان اتحت اختفى هو أيضاً فالصورة تعبر عن « حقيقة » صاحبها وعن « حقيقة » مفردات المنظر ، بمعنى أن العقائد الدينية ألزمته باتباع هذه « الحقيقة » وهذا المنطق وينصب هذا أيضاً على الكتابة الهيروغليفية والاسماء المكتوبة لها نفس التأثير ونفس الفاعلية . وهذا الجوهر لا يتصف به إلا الفن المصري القديم بمعنى أننا لا نجد في أي فن من فنون الشعوب المعاصرة (١) .

لم يجهل الفنان المصري القديم طريقة المنظور ولكنها لم تلائمه ولم تحقق أغراضه ، فقد هدف الفنان المصري القديم الى توضيح « حقيقة » الشيء وليس المظهر الجزئي فحسب وذلك لخدمة المتوفى في العالم الآخر . لقد التزم الفنان وتقيّد بهذه القواعد بالنسبة لصور الآلهة والملوك والاشراف والعظماء ولكنه تحرر منها الى حد ما بالنسبة لأفراد الشعب من فلاحين وجزارين وبنائين وعمال ، كما تحرر منها أيضاً بالنسبة للحيوانات والطيور وهي رسوم وصور تدل على مهارة فائقة ليدفن تعود عليها ، بمعنى أننا نرى في مقابر الأسرة الرابعة الفرعونية أن الفنان كان يجيد أكثر من طريقة في الرسم والنقش ولكنه تقيّد « بالطريقة المثلى » في اعتقاده بالنسبة للآلهة والملوك والعظماء وتحرر بالنسبة لأفراد الشعب ، فظهرت صور الأفراد لتدل على مرونة فائقة وخبرة طويلة فيه .

النقش :

وإذا كانت مرحلة الرسم تسبق مرحلة النقش دائماً ، فإن ما يقال عن الرسم يقال عن النقش كذلك ، ويضاف اليه اتجاه الناقش المصري الى اخراج نقوش قليلة العمق أو قليلة البروز ، وهو مطمئن في الحاليتين الى وضوحها لتوفر الضوء في بيئته ولا يشد الفنان المصري عن ذلك إلا إذا أراد أن تتناسب نقوشه مع الوسط المعماري المحيط بها ، فتتفق معه في الضخامة عمقا أو بروزا ، فقد أنتج الفنان المصري القديم

(١) . A.J. Abubakr, Die Aegyptische Kunst, MDIK 24 (1969) Teil I S. 2.

إنتاجا فنيا متميزا يتفوق عن انتاج غيره بكثير . فقد انتجت بلاد النهرين مثلا وفرة من النقوش لا تخلو من جمال ولكنها لا ترقى الى سلامة النسب التي بلغها الأسلوب المصرى فى تصوير أجزاء الانسان والحيوان ، كما انها لا ترقى الى ما بلغه فى بساطة أشكالها ووضوحها . \

وتشير الفنانة نينا ديفز Nina M. Davies الى الفن المصرى القديم فى مقدمة كتابها « مختارات من فن التصوير المصرى القديم » بقولها :
اذ « الفن المصرى القديم فن فذ بين فنون العالم . ليس من السهل على غير المدرك الواعى الدارس ، أن يكشف عن أصوله وتقاليده ، وبراعته ، ونكيهه وتكوينه ، اذ أن له أصولا خاصة وتقاليده لا نجدها فى فن سواه . فهو من البساطة والقوة فى نفس الوقت الى حد يثير الإعجاب . والفنان المصرى القديم له فى أعماله تقاليد خاصة تبرز النواحي التى يريد الافصاح عنها ، والتعبير عن مدلولها بأيسر وسائل الأداء ، فى الرسم واللون والمساحات والتوزيع والاتزان والتنسيق . انك تجد الصورة جميلة تدعوك الى مشاهدتها ، وترغمك على الإعجاب بها وعشقها ، بالشكل والوضع والروحية التى أرادها لها صانعها الفنان القديم ، فى الوقت الذى تخالف فيه هذه الصورة فى جوها وتكوينها ما يألوه المرء فى الفنون المعاصرة . انك تعجب بالصورة وتطيل اليها النظر ، وتقبلها ولا تملها مما اطلت اليها النظر ، تجذبك اليها براحة ، ورفق ، ورقة ، وهذا هو مدى الانتصار للفن المصرى » (١) .

لقد استكمل الفن المصرى القديم فى الرسم والنقش خصائصه منذ العصر العتيق أو أوائل الدولة القديمة . ووضع لنفسه من قوانين النسب ما أملت عليها العقائد الدينية والجنائزية . وقد التزم الفنان المصرى بها فى العصور المتعاقبة وحتى نهاية العصور الفرعونية .

الالوان :

ان نظرة الألوان وبهاؤها فى مناظر الحياة اليومية والجنائزية المنفذة على جدران المقابر المصرية القديمة دعت البعض الى الافتراض الى أن المواد التى استخدمت فى تكوين هذه التصاوير والنقوش غير موجودة

(١) نينا . م . ديفز : مختارات من فن التصوير المصرى القديم ، مترجم بالقاهرة ١٩٦٣ ص ١٠ ، ١١ .

الآن ، الا أن الأبحاث والتحليل المختلفة أثبتت أن أغلبها مواد معدنية
سحنت سحنا قاعيا أو مواد صناعية حضرت من مواد معدنية ، ولقد
استخدم الفنان المصرى القديم اللون الأحمر والأصفر والأزرق والأخضر
والأسود والأبيض والأحمر القرنفلى والبنى والرمادى / . فمن المغرة
الاحمرء - وهى أكسيد طبيعى للحديد يوجد فى مصر بكثرة - أخذ
اللون الأحمر . ومن المغرة الصفراء - وهى أكسيد الحديد المائى ،
ويوجد بوفرة فى البلاد - أخذ اللون الأصفر . أما اللون الأزرق فهو
من معدن الأزوريت Azurite وهو ضرب من كربونات النحاس
الزرقاء ، ويوجد بحالته الطبيعية فى شبه جزيرة سيناء وفى الصحراء
الشرقية . وأخذ اللون الأخضر من مسحوق الملائيت - وهو من
خامات النحاس الطبيعية - ويوجد فى شبه جزيرة سيناء والصحراء
الشرقية . وأخذ اللون الأسود من السناج (الهباب) والأبيض من
مسحوق الحجر الجيرى . وبخلط الأبيض مع الأسود استخرج اللون
الرمادى . وبخلط الأبيض مع الأحمر استخرج اللون الأحمر القرنفلى .
كما وضع الفنان المصرى القديم اللون الأحمر على الطلاء الأسود
فاكتسب اللون البنى (١) .

وقد فضل الفنان المصرى القديم تلوين الأشياء المصورة بألوانها
الطبيعية ، دون اعتبار للمظاهر الوقتية كإظلال مثلا . وإن كان غالبا
ما يفضل ألوانا معينة لما لها من قيمة زخرفية جميلة . وكان أحيانا
يستخدم الألوان الزاهية للأماكن المظلمة ويفضل اللون الأشهب الضارب
إلى الزرقة لخلفية الصورة (٢) .

وقد استخدم الفنان المصرى القديم أنواعا مختلفة من الفرش
للتلوين ، صنعها من بعض الألياف النباتية (٣) وقد وجد العديد منها
فى حفائر الآثار .

وقد أثبتت الأبحاث والتحليل أن التباوير المصرية لم تكن تصاوير
زيتية بل هى من النوع المعروف باسم التمبرا Tempera ولذلك فقد

(١) للتفصيل ارجع الى الفريد لو كاس : المواد والصناعات عند قدماء
المصريين ، مترجم بالقاهرة ، بدون تاريخ من صفحة ٥٥٨ الى ٥٦٨ .

(٢) انور شكرى : المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(٣) للتفصيل ارجع الى الفريد لو كاس : المرجع السابق ص ٢٢٨ .

كانت هناك - أغلب الظن - مادة ما لاصقة كانت توضع على الحائط
المجهز للتصوير تتقبلها الألوان وتمسك بها • ويرجح لو كاس A. Lucas
أن المواد التي استعملت لهذا الغرض اقتصرت على الجلاتين والغراء
والصمغ والزلال (بياض البيض) • أما شمع النحل فقد استخدم ابتداء
من الأسرة الثامنة عشرة (من ١٥٨٠ عام ق.م تقريباً) (٤) •

اعداد الجدران للرسم والنقش عليها :

كانت تسوى أسطح الجدران أولاً بأزاميل من النحاس ، ثم تنعم
بأحجار صلبة ، ثم تحشى الفواصل والعيوب بملاط من جص خشن ،
وفي حالة رداءة الحجر وخاصة في بعض المقابر الصخرية ، كان يغطى كله
أو مساحات كبيرة منه بطبقة سميكة - أو أكثر - من طلاء الجص
أو ببلاطات سميكة من الحجر الجيري الجيد ثم يتم تسويتها بالطريقة
السابقة • ثم بعد ذلك يبدأ الفنان برسم الصور والمناظر أولاً بخطوط
حسنة ثم تعدل بعد ذلك بخطوط سوداء •

ثم يبدأ بعد ذلك في وضع التصميم العام لنقوش الجدار (أو
الجدران) مع تحديد المنظر الواحد والأفراد المكونة له ، ووضع كل
منهم - طبقاً لمركزه - في الإطار الذي يميزه مع اضافة النص الهيروغليفي
المطلوب • ويحتمل أن هذا التصميم كان يتم تحت اشراف فنان - أو
أكثر - من الدارسين لقواعد وأصول الفن المصري • فقد كان السطح -
غالباً - ما يقسم الى أقسام رئيسية تتفق مع مساحات وأبعاد المناظر
التي ستنفذ على الجدار • ثم تقسم الأقسام الرئيسية الى صفوف
وأقسام أصغر • وكان يستخدم في هذا التقسيم - أغلب الظن -
خط رفيع من الكتان مندى بلون مخالف للون الجدار ، يثبت الفنان
عند أول القسم ويظل مشدوداً حتى نهاية القسم ، ثم يجذبه من منتصفه
ويتركه فيرتد الى الجدار تاركاً أثره الملون على شكل خط رفيع •
وقد أطلق على هذه الخطوط العمودية والأفقية اصطلاحاً الخطوط

(١) المرجع السابق ، ص ٥٦٩ • ٥٧٠ •

المرشدة لأنها كانت تساعد الفنان على رسم الأشكال والصور بدقة وعلى أبعاد مناسبة ، كما أرشدته الى رسم الأشخاص بنسب رشيقة ثابتة بما يتفق مع ذوق العصر . ولا شك أن الفنان المصرى القديم قد بدأ رسومه فى أوائل عصوره التاريخية بدون هذه الضوابط التى بدأت تظهر فى الدولة القديمة . وتتكون هذه الخطوط المرشدة من خطوط رأسية تقطعها نقط أو خطوط أفقية فى عدة مستويات تحدد أجزاء الجسم المختلفة (شكل ٤٦) وكانت قامة الشخص الواقف فى الدولة القديمة - فى الغالب - بطول ست وحدات ، وطول القدم الواحدة ، وحدة كاملة . أما قامة الشخص الجالس فكانت بطول خمس وحدات . وقد تعدلت أعداد الوحدات فى الرسم المصرى مرتين أو ثلاثة بما يتفق وذوق العصر وما كان يسوده من تقاليد فنية ومثل جمالية . كما أستعان الفنان فى الدولة الوسطى برسم شبك ذات مربعات - كان يزيلها بعد اتمام الصورة - (شكل ٤٧) وكان من نتيجتها رسم الأشكال بدقة وبنسب رشيقة ثابتة ساعدت على احتفاظ الفن المصرى طويلا بالمستوى الرفيع الذى بلغه وان كان بعض الفنانين لم يلتزموا دائما بهذه الخطوط المرشدة (١) .

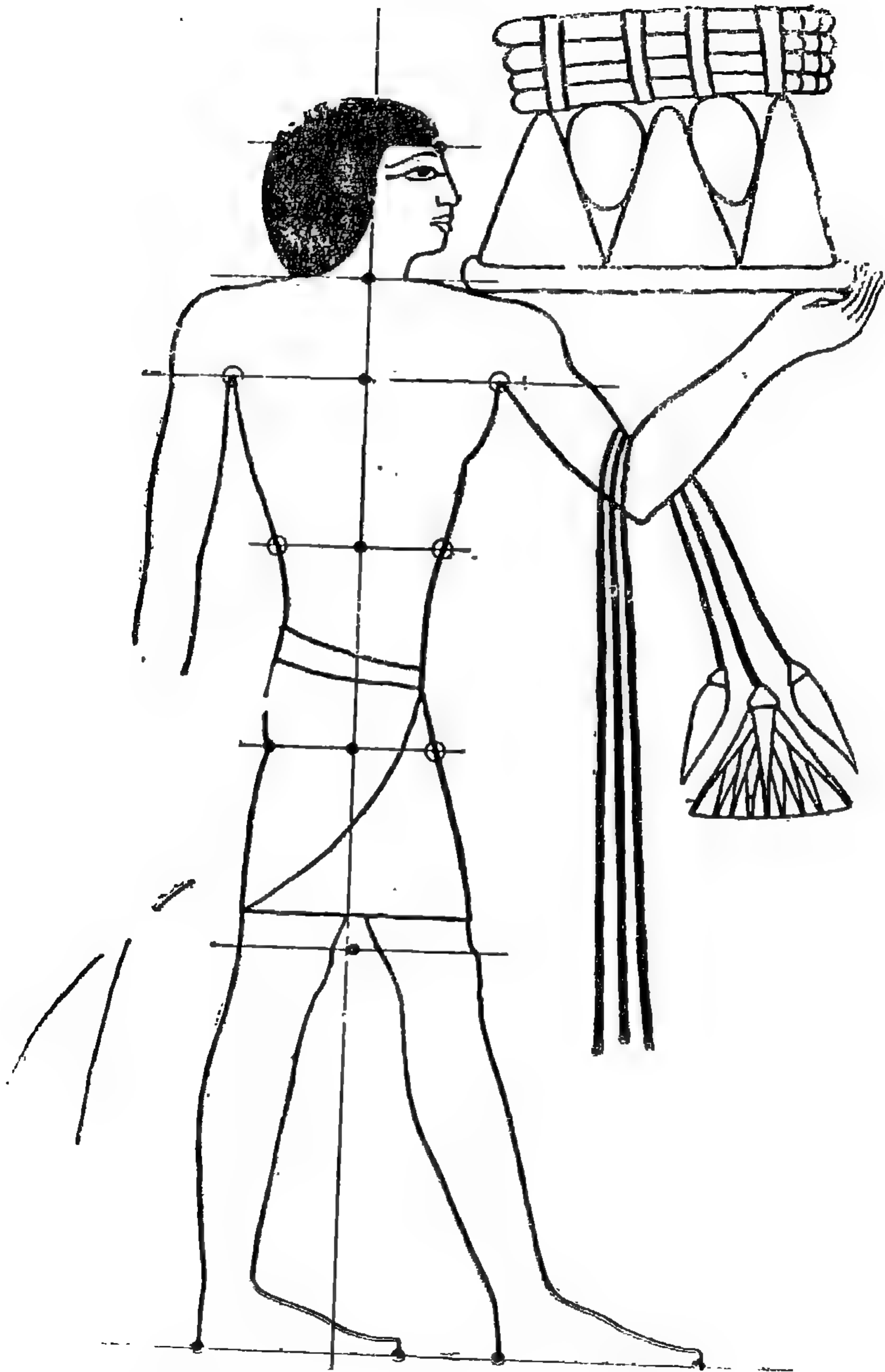
وكانت الخلفية فى النقوش البارزة تزال وتسوى ، فتبرز الصور والأشكال . أما فى النقش الغائر فيكتفى بحفر السطوح الداخلية للأشكال قسها وتبقى الخلفية على حالها . وكان التصوير - غالبا - يستخدم على الجدران اللبنة وذلك بعد طلاؤها بطبقة رقيقة من ملاط أبيض أو مصفر ، ترسم عليه الصور والمناظر ثم تلون بعد ذلك .

نحت التماثيل :

عرفت الحضارة لفن النحت المصرى القديم مكانة ممتازة بين الفنون التى مارسها قدماء المصريين . وقد تحدثت قواعد فن نحت التماثيل

(١) H. Schäfer, Von Aegyptischer Kunst, Wiesbaden 1963 S 342 ff.

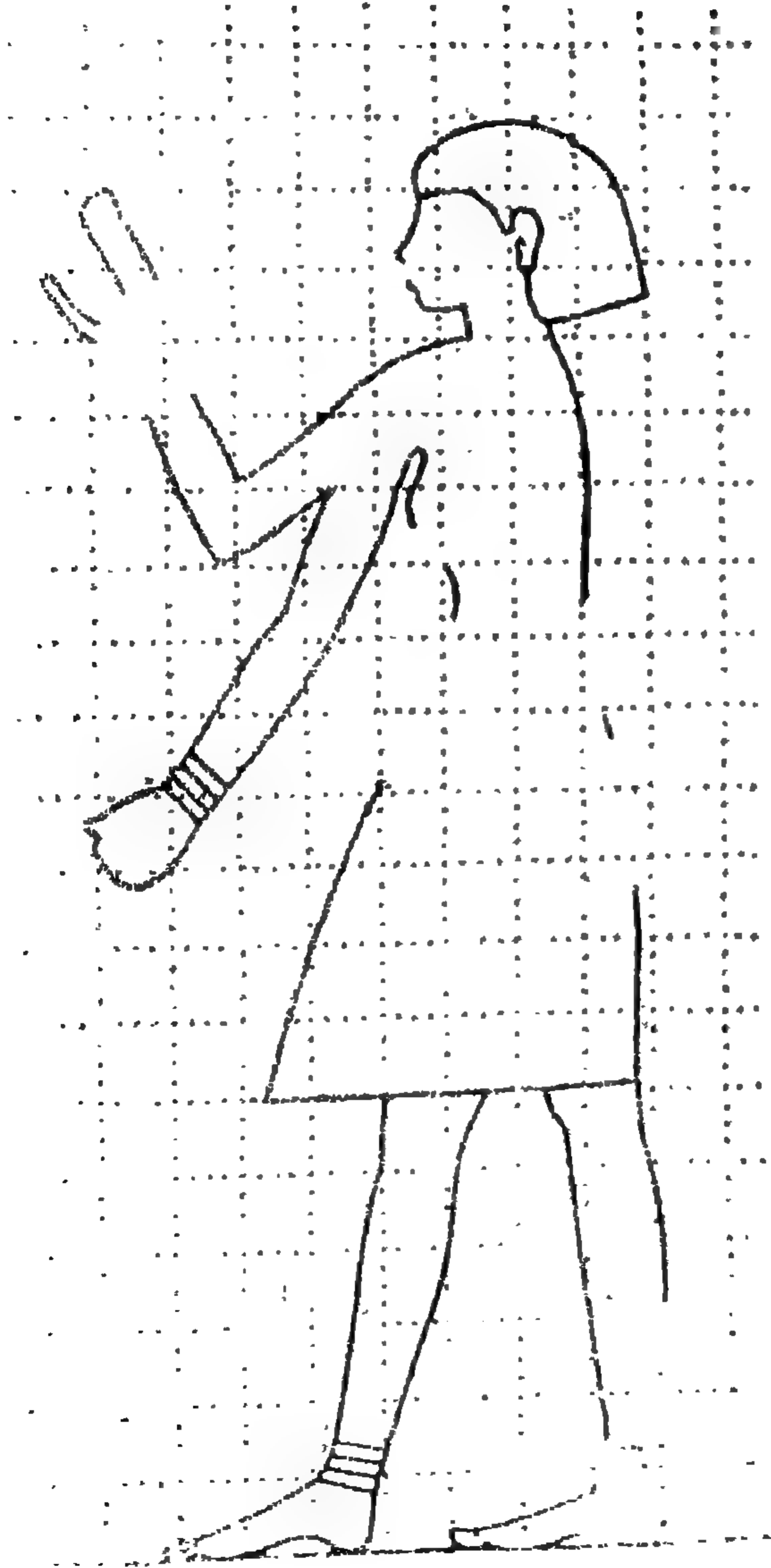
د. نبوت شكري : المبحث السابق : ص ٥٤ الى ٥٦ .



(شكل ٤٦)

الخطوط المرتدة التي تساعد الفنان على رسم الأشكال بدقة

في أوائل العصور التاريخية . وقد شارك فن نحت التماثيل النقش في عدة خصائص أهمها استقامة الاتجاه في صورة الشخص الرئيسي سواء أكان ملكا أو الها أو نبلا ، وإظهاره بمظهر من الهدوء والاتزان والوقار والتبل . فقد سيطر المثال القديم على الحركة بوضع جميع



(شكل ٤٧)

الشباك ذات المربعات التي تساعد الفنان على رسم الأشكال بدقة

خطوط التمثال في أوضاع متوازية مع القاعدة ليُجعل كلا من العين والأكتاف والأرجل وكذلك الأقدام في مستويات موازية بعضها لبعض ، وهو ما يعرف بامامية التمثال . Frontality (١) حيث يخيّل للمشاهد إلى جسم التمثال - فيما عدا الحالات النادرة - كما لو أنه مقسم إلى جزئين متساويين ومتماثلين على جانبي خط وهمي • يبدأ من منتصف الجبهة ويمتد حتى ما بين الساقين • هذه القواعد الصارمة التي التزم أنفنان بها في نحت تماثيل الملوك والآلهة والعظماء لم تسمح بتعدد أشكالها وذلك حتى تتناسب مع قداسة المكان التي وضعت فيه ، والغرض الذي وضعت من أجله • فقد خصصت غالبية هذه التماثيل للمعابد لأغراض العبادة والتعبّد ، كما وضعت في المقابر لأغراض الآخرة والخلود |

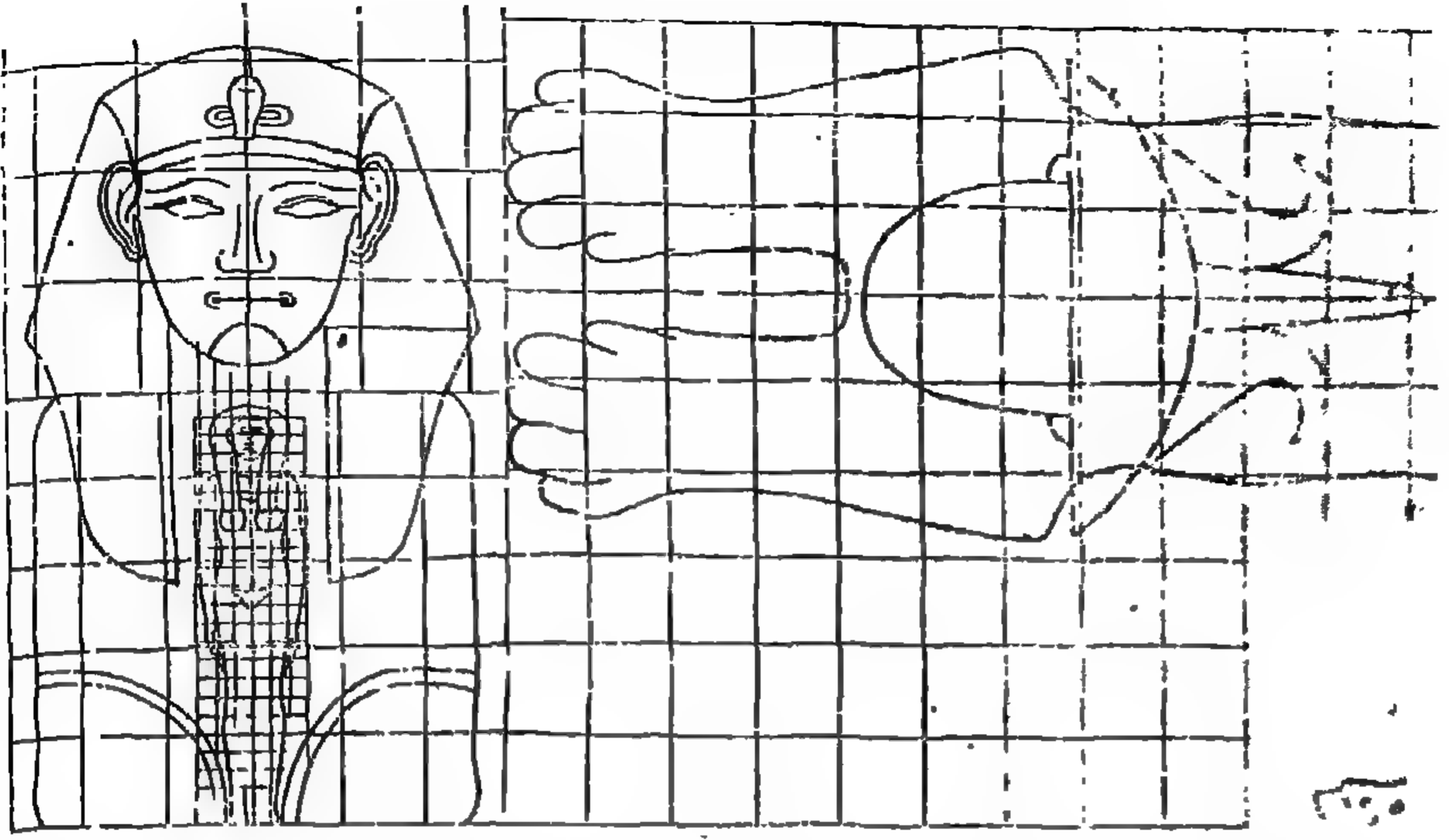
وهناك أوضاع محدودة للتماثيل المصرية ، لعل أكثرها شيوعاً وضع الوقوف (مع تقديم الساق اليسرى بالنسبة للرجال) ، ووضع الجلوس على مقعد ، هذا بجانب الأوضاع التي تمثل الشخص راكعاً على هيئة اتّعبد أو متربعا على هيئة الكاتب والقارئ • وتؤكد الأمثلة المتأخرة بأن الفنان المصري كان يستعين بشباك ذات مربعات في رسم الجوانب المختلفة للتماثيل على مسطحات الحجر المراد نحت التمثال منه (شكل ٤١ أ ، ب) (٢) ولا شك أن التماثيل المصنوعة من الحجر الجيري أو الخشب هي - في الغالب - أحكم صنعة من التماثيل المنحوتة من الأحجار الصلدة كالديوريت والجرانيت والبازلت والكوارتزيت (الحجر الرملي البلوري) •

بالإضافة إلى التماثيل الفردية هناك أيضا التماثيل الأسرية أو العائلية سواء الملكية أو الخاصة وهي مجموعات التماثيل التي نحتها المثال من قطعة حجرية واحدة وشكلها بحيث تمثل الملك مع الملكة أو الملك مع أحد الآلهة (أو الآلهات) ومعها ممثلة أحد الأقاليم • وهناك أيضا المجموعات الأسرية الخاصة التي تمثل الزوج والزوجة أو الزوج والزوجة

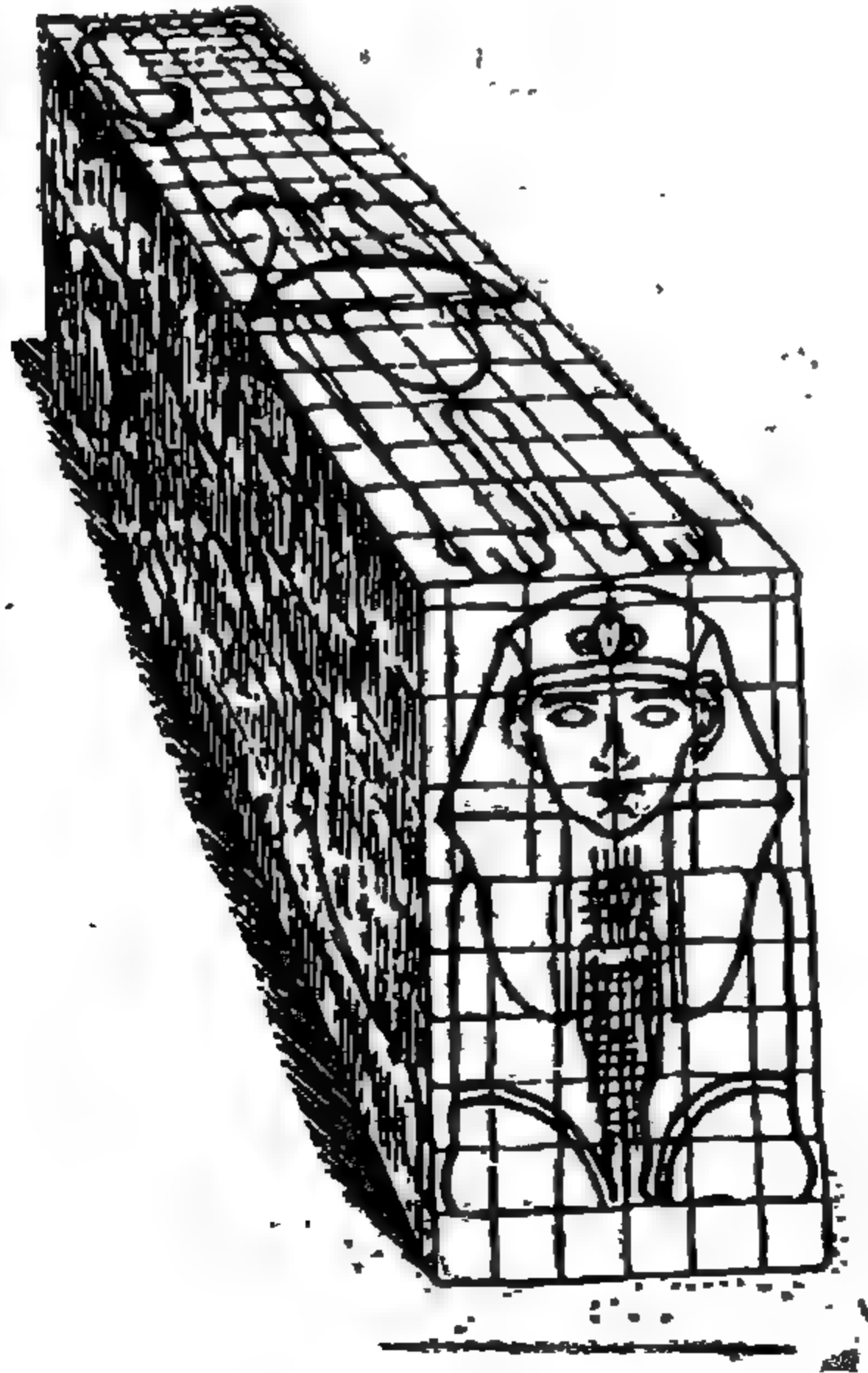
(١) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، مترجم بالقاهرة ، ١٩٦٦ ص ١٢٩ .

H. Schäfer, op. cit., S. 339 ff.

(٢)



(شكل ١٤٨) رسم لآبو الهول على بردية ترجع للعصر اليوناني الروماني



(شكل ١٤٨ ب) تخيل الفنان الحديث للرسم السابق

ومعهما ابن (أو ابنة) أو أكثر • ويمثل الرجل في هذه المجموعات الأسرية الشخص الرئيسى ربما دليلاً على مكانته في الأسرة • وغالباً ما يمثل الرجل واقفاً أو جالساً بجانب زوجته - واقفة أو جالسة - تحوطه باحدى زراعيها وتلمسه بالأخرى دليلاً على الرابطة التى تربط بينهما • وغالباً ما يمثل الابن واقفاً بين والديه أو بجانب احدهما • أما الابنة فغالباً ما تمثل واقفة أو زاكعة وقد يدل ذلك على حرص الزوج على أن يكون فى صحبة زوجته وأولاده فى العالم الآخر •

وكان على الفنان أن تتحرى الصدق والواقع فى تمثيل الشخص وتقاضيه ليكون التمثال صورة صادقة منه حتى تتمكن الروح فى العالم الآخر - طبقاً لعقيدته - من التعرف عليه وزيارته • فلقد كان التمثال المصرى صورة مجملّة لصاحبه ، يحمل ملامحه الرئيسة وقد برأت من أعراض الدنيا وعيوب الجسد • ولذلك اعتنى المثالون بتمثيل الملوك والأمراء وكبار الموظفين ، لأنهم أقدر من غيرهم على استخدام كبار الفنانين وأشهرهم • أما تماثيل الخدم والأتباع فقد تميزت بالحركة والحيوية والبعد عن الهدوء والاستقرار •

وقد تغلب المثل المصرى القديم على نقص الحركات وتنوع الأوضاع النسبة لتمثيل الملوك والآلهة وكبار رجال الدولة وذلك بتطعيم عين بعض التماثيل وتلوين أجسام الرجال منها بلون بنى مجمر دليلاً على قيامهم بأعمال تحت أشعة الشمس ولون أجسام تماثيل النساء بلون أصفر باهت ربما إشارة الى قيامهم بأعمالهم داخل منازلهم ، بعيداً عن الشمس ، ولون شعر التماثيل وحوارجها وشواربها ، وزين عيونها ، وأضاف الى التماثيل النسائية أغلب مستلزمات الزينة من عقود وشعر مستعار ... الخ • وبهذا ، استطاع الفنان أن يعطى الحيوية لبعض تماثيله حتى كاد أن تنطق •

٨ ولكن يتجنب الممثل المصرى القديم تشويه التمثال أو كسره - وخاصة أنه استخدم أدوات بدائية بسيطة كالأزاميل النحاسية والمطارق وما شابه - اضطر الى أن يصرف اهتمامه الى صلابة التمثال وثقله ، ذاكتر من نقط التحمل وتجنب أى مظهر من مظاهر الرقة ، والبعد عن الأجزاء البارزة ما أمكن واضطر الى صقل التمثال ليخفى معائب حفر

أرزاميل ، وفسر أهمية وجود القطع الخلفية التي تركها المثال المصري وراء ظهر التمثال لتسندته . بجولا كانت رقة العنق تعرض التمثال للكسر أحيانا ، فقد وضع المثال أحيانا لباس الرأس المعروف « بالنمس » بحيث يندلى على عنق التمثال الى صدره ليقوى نقطة الضعف هذه . وأحيانا تحت خصلات شعر غزيرة متدلّية على المنكين ليحقق هذا الغرض أيضا . كما ترك لوح الحجر فيما بين الساقين وفيما بين الذراعين والجانبين وقد يكون السبب في ذلك أن ازالته تستلزم طريقة قرع المطارق التي قد تؤدي الى كسر ذراع التمثال أو ساقه ولذلك فقد اجتنبوها .

ولا شك أن عملية فصل أطراف التمثال ورأسه عن الصخر الذي يتصل به في بعض الأجزاء عملية عسيرة . ولهذا كان صعبا متعذرا على المثال أن يعطى تماثيله المنحوتة في الأحجار الصلدة أى حركة قوية كالجرى أو القتال مثلا ، فالجمال والرغبة في اظهار حركة قوية ، أمور لم تفت المثال المصري ملاحظتها . ولكن ضلابة المادة التي نحت فيها والغرض الدينى أو الجنائزى الذى يسعى اليه فى عمل اضطره الى البعد عن ذلك . الا أن الفنان قد تحرر من هذه الأوضاع عندما استعمل أحجار رخوة مثل الحجر الجيرى أو الخشب أو النحاس فقد امصت الأيدى والأقدام فى التماثيل الخشبية والمصنوعة من النحاس ، كما انعدم وجود الدعامة التى كان المثال يتركها خلف التماثيل المنحوتة من الأحجار الصلدة لحمايتها (١) .

(١) محرم كمال : تاريخ الفن المصرى القديم ، القاهرة ١٩٣٧ ص ١٢٠ وما بعدها .

الفصل الثالث

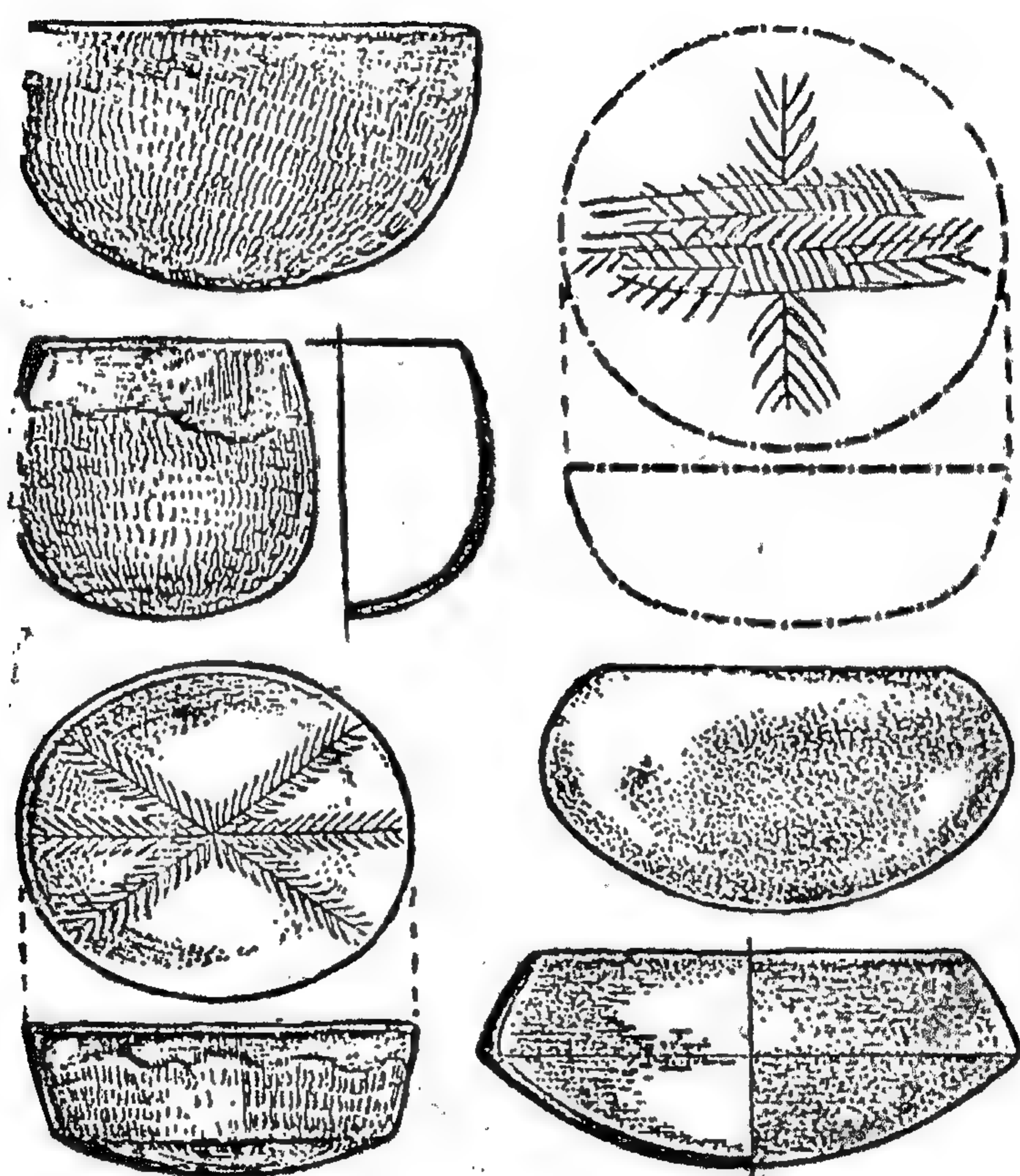
الفن في عصر ما قبل التاريخ

لم يترك انسان العصر الحجري القديم في مصر اعمالا فنية بالمعنى المفهوم ، ولكننا تتبين نشأة الفن في العصر الحجري الحديث في أهم مراكزه الرئيسية في مصر فمثلا في دير تاسا على الجانب الشرقى للنيل بمحافظة أسيوط والبدارى بالقرب من دير تاسا ثم نقادة بمحافظة قنا وأخيرا في المعادى .

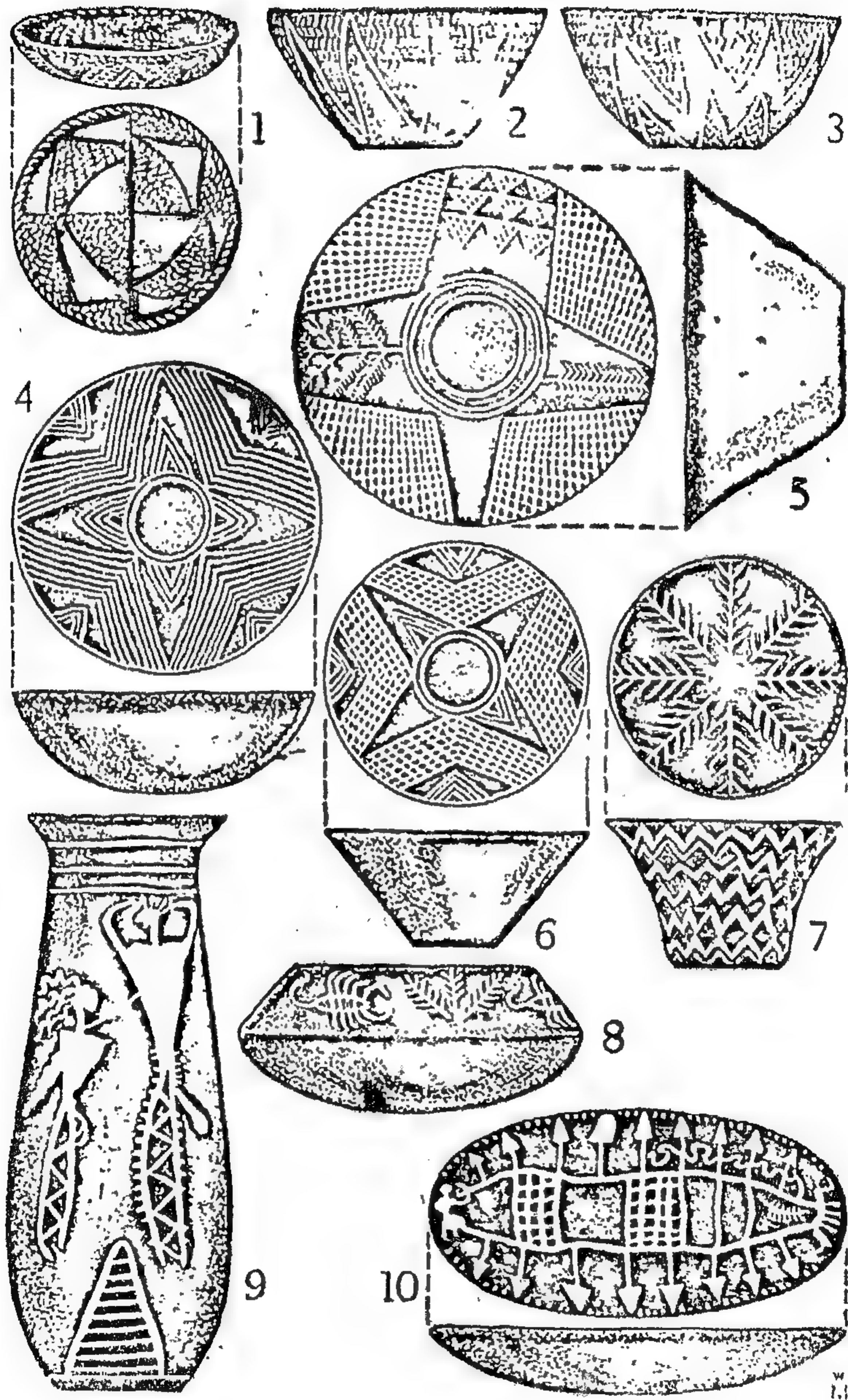
الرسم والتصوير :

زين أهالى دير تاسا فخارهم الأسود المصقول بزخرفة بيضاء على شكل مجموعات من المثلثات أو خطوط مائلة وكانت هذه الرسوم المحفورة تملأ بمادة بيضاء تساعد في ظهورها ولعل أجملها ما اتخذ شكل الناقوس أو الكؤوس ذات الحافة الواسعة . وتلت حضارة ديرتاسا حضارة البدارى في الصعيد ، وقد اهتم أهلها بالارتقاء بصناعة الفخار والعناية برقة جدرانها وزخرفة بعضه من الخارج بخدوش دقيقة رتية ، وزخرفة قاع القليل منه من الداخل بما يشبه غصن الشجرة أو غصنين متوازيين أو متقاطعين أو مجموعة أغصان متقاطعة في شكل نجمة (شكل ٤٩) . وتلت حضارة البدارى حضارة نقادة الأولى وتميزت بنوع من الفخار يطلق عليه الفخار ذو الرسوم البيضاء المتقاطعة وهو فخار أحمر عليه نقوش باللون الأبيض . أما رسوم هذا الفخار سواء التى رسمت على جدرانها الداخلية أو الخارجية ، فمنها ما يمثل زخارف شبه هندسية ومنها ما يمثل مناظر بشرية ، استطاع الفنان الأول

(م ٩ - تاريخ الفن في الشرق الادنى القديم)



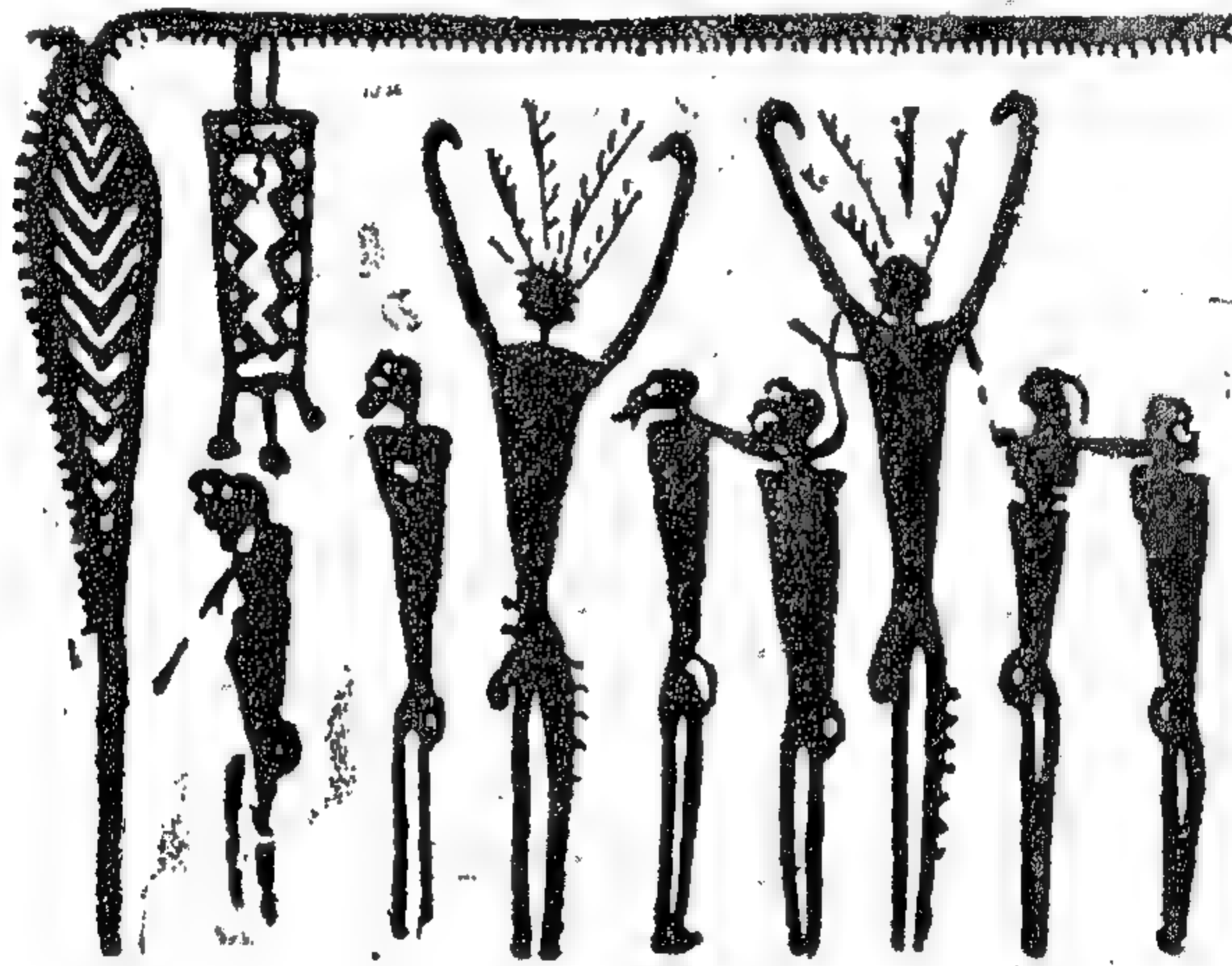
(شكل ٤٩) فخار من حضارة البداري



(شكل ٥.) فخار من حضارة نقادة الاولى

ان يمثل فيها الصفات الجوهرية للانسان في خطوط قليلة وتفصيل موجزة (شكل ٥١) أو مناظر حيوانية ومنها ما يمثل مناظر طبيعية (شكل ٥٠) .

ومن أجمل المناظر التي صورت على فخار نقادة الأولى ، ما صور على قاع صفحة من الفخار فقد صور عليه أربعة من أفراس النهر تدور خلف بعضها ، وتكون دائرة ، يتوسطها صور لأربع سمكات ، وقد وفق الفنان في تمثيل الصفات الحيوانية لفرس النهر وللأسماك بخطوط قليلة وبهذا استطاع الفنان أن يستغل الخطوط المستقيمة أبرع استغلال ،



(شكل ٥١) رجال ونساء يرقصون - نقادة الاولى

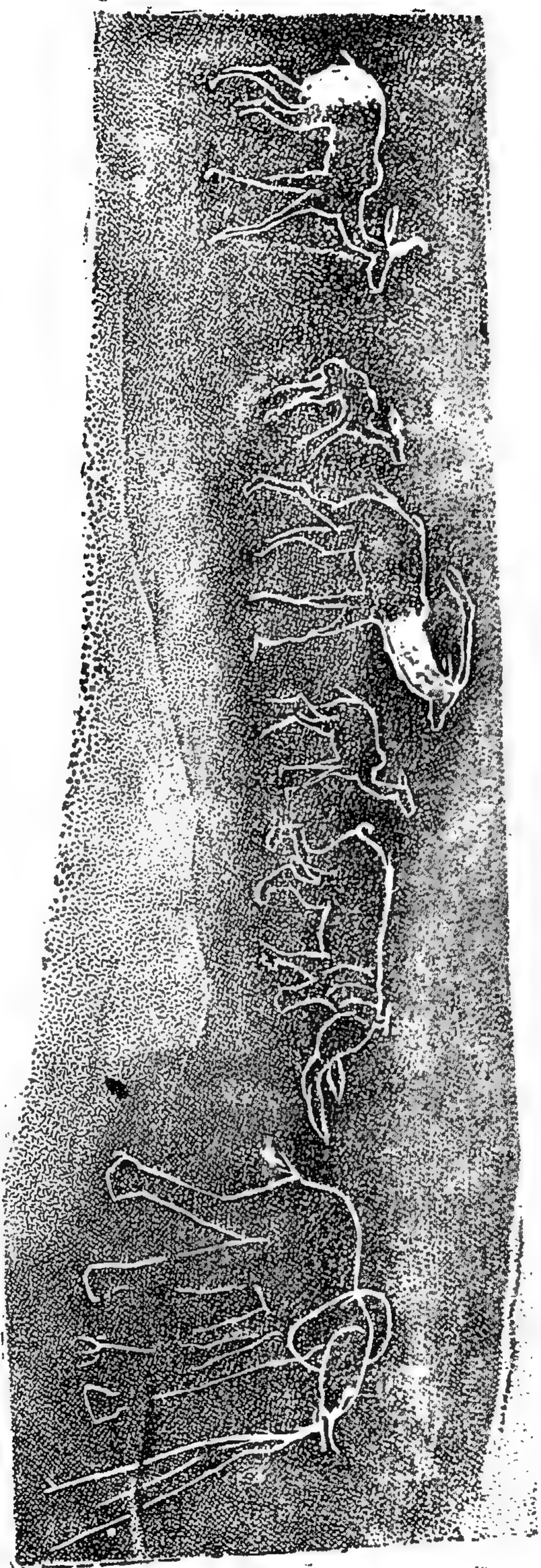


(شكل ٥٢) أفراس نهر حول أربع سمكات - نقادة الاولى

(شكل ٥٢) • وعلى صفحة أخرى من الفخار نرى إحدى خواص الرسم المصرى التى لازمتها حتى نهاية عصوره ، فقد حرص الفنان ما أمكن على ألا يخفى جزء من المنظر جزءا آخر ، أو بمعنى آخر أن يرسم مفردات المنظر متتالية ، مثال ذلك المنظر الذى يمثل صيادا ، صدره وكتفيه من الامام ، وبقية جسمه من الجانب - يسكك قوسا فى يده اليسرى وباليده اليمنى حبال أربعة يقود بها أربعة كلاب بواذى به زرع ، وقد صور الفنان الكلاب متتالية ، ومتباعدة فى صف رأسى ، يعلو بعضها البعض الآخر وان كان الهدف المقصود أن تسير هذه الكلاب خلف الصائد • وقد رسم الفنان الصياد طويلا بشكل واضح حتى أن أعلى التلال وأعلى الأشجار لا تصل الى نصف قامته (شكل ٥٣) • أما رسوم الانسان فهى قليلة مختصرة الى حد كبير على فخار نقادة الأولى • فالرأس لا تعدو أن تكون نقطة بيضاء تنعدم فيها التفاصيل ، وميز الرجل بالشعر القصير ، وميزت الاثني بالشعر المسترسل ، أما الجزع فهو عبارة عن مثلث مقلوب والساقان خطان (شكل ٥١) وغالبا ما يتركز تصوير النشاط البشرى فى هذه المناظر على الرقص الدينى وطقوسه المختلفة والرقص الدينى وقد يشترك فيه رجالا ونساء مجتمعين أو فرادا •



(شكل ٥٣) . صياد يقود أربعة كلاب



(شكل ٥٤)

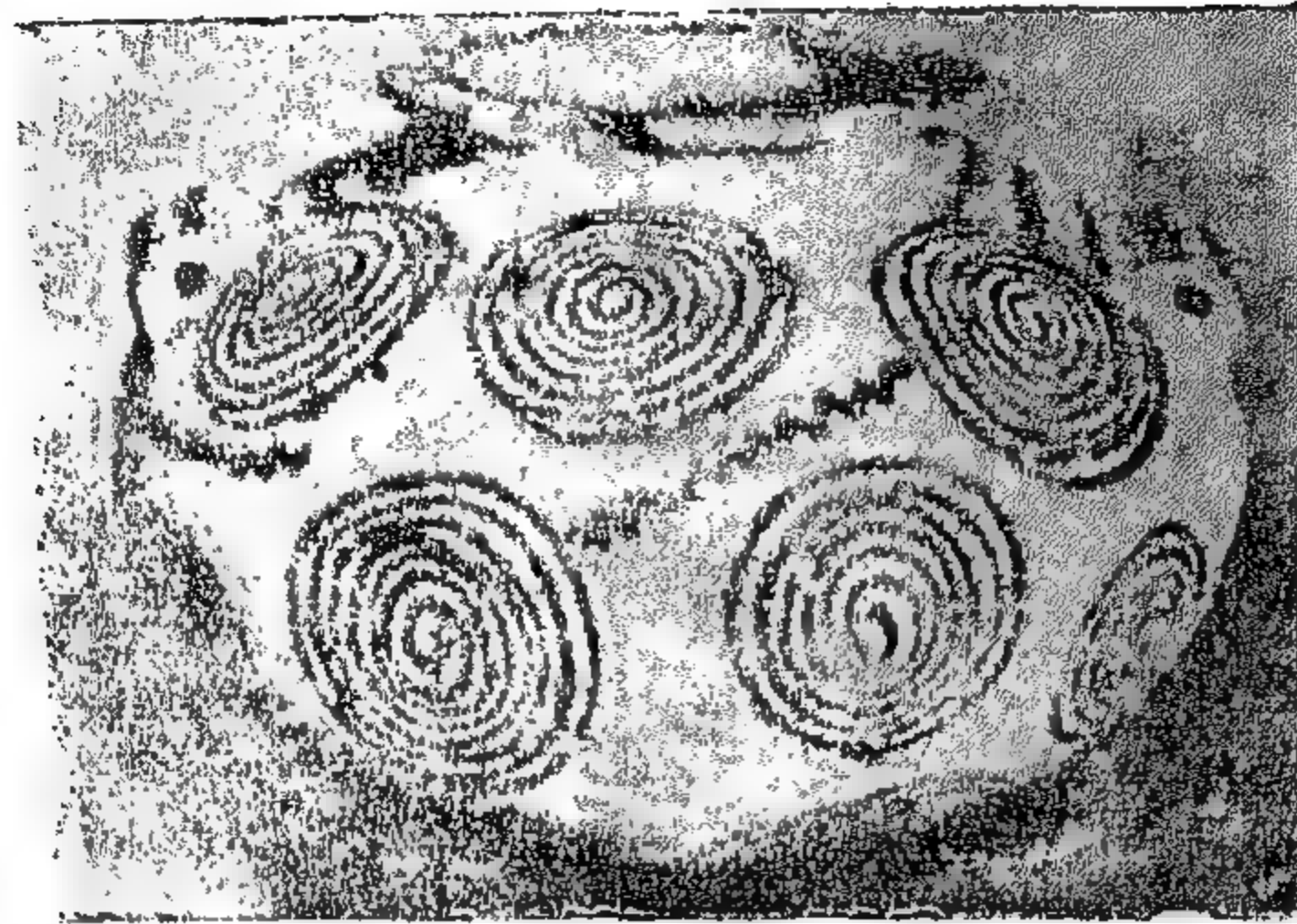
حيوانات البيئة التي صورها صياد شطاب الرجال
(الفيل ، الغر تيت ، الوعل والغزال)

كما صور صياد شطب الرجال بعض الحيوانات التي كانت تعيش معه وتشاركه نفس البيئة مثل الفيل والخرتيت والوعل والغزال على سفح تل يجاور مجرى النيل على مقربة من شطب الرجال جنوبى أدفو (شكل ٥٤) . والصور رغم بساطتها توضح معالم الحيوانات بخطوط لينة معبرة .

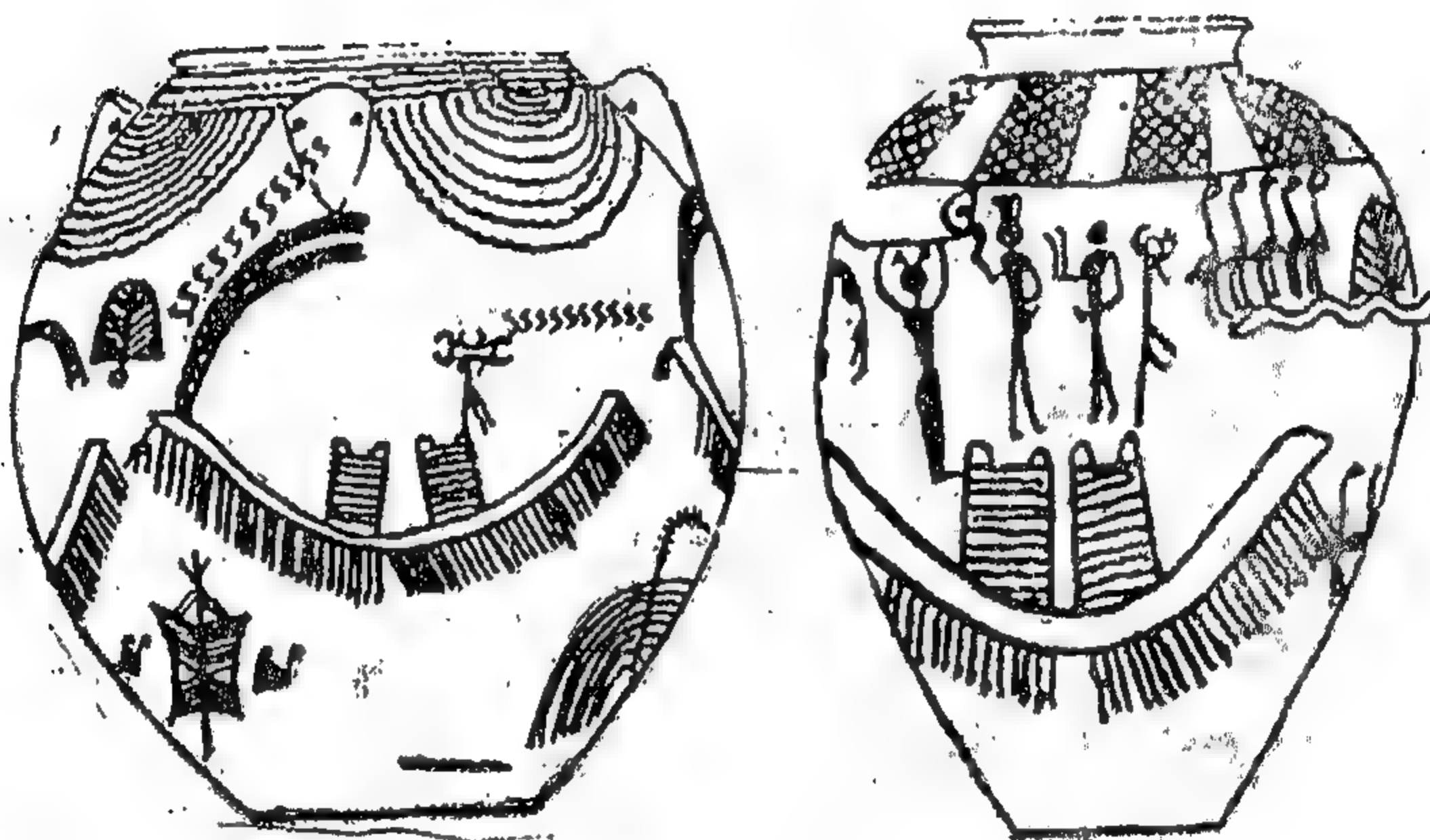
وقد زين فخار نقادة الثانية برسوم وصور حمراء ضاربة الى اللون الأسمر على قاعدة برتقالي . وقد أطلق عليه الفخار ذو الزخارف الحمراء . وهذه الزخارف يندر فيها الأشكال الهندسية التي قابلناها في نقادة الأولى ، وتكثر صور الكائنات الطبيعية والأشياء المصنوعة ، ولم يعتمد الفنان هنا كثيرا على الخط المستقيم ، بل اعتمد على الخط المتوج أو الخط الحلزوني (شكل ٥٥ أ ، ب) . وأغلب الصور المشتقة من الطبيعة تتكون عادة من سفينتين ومن حولهما أشكال ثانوية من انسان ونبات وحيوان (شكل ٥٦) . ومن الصور المتعة التي أخرجها رسام نقادة الثانية ، المنظر الذى يمثل راعيا يسوق قطيعا من الماعز الجبلى (شكل ٥٧) حول سطح آنية لا يزيد قطرها عن ست سنتيمترات . وتدل الخطوط اللينة لهذا المنظر على مقدرة فنية عالية فى هذه الفترة المبكرة من تاريخ مصر القديم ، كما تدل على ميله للترتيب ، اذ نراه يرسم



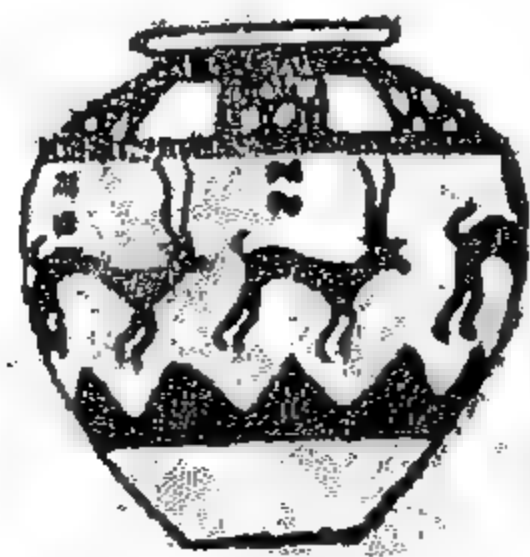
(شكل ٥٥ أ)



(شكل ٥٥ ب)

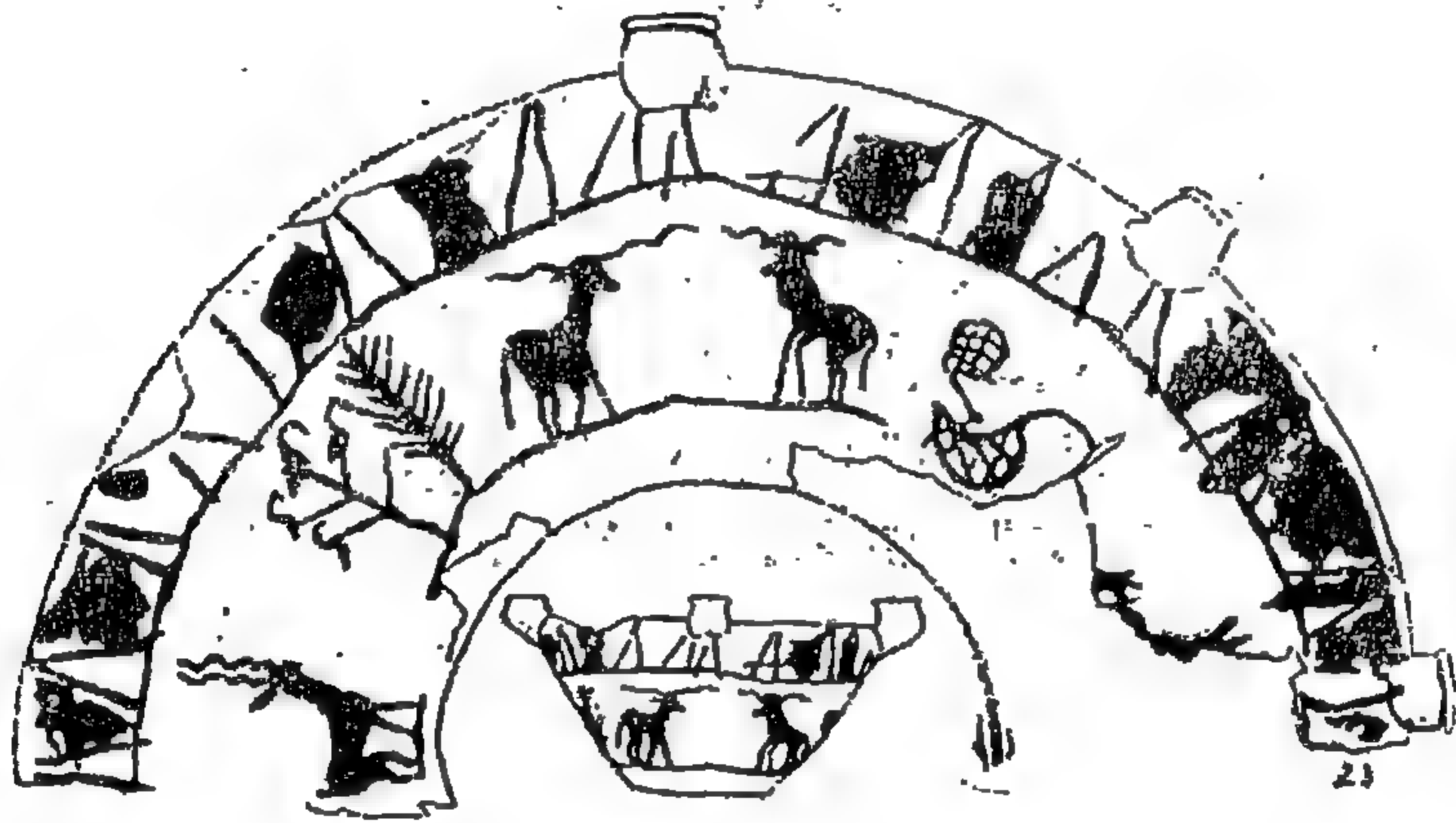


(شكل ٥٦)



(شكل ٥٧) راع يسوق قطيعا من الماعز

الواحدة تلو الأخرى ، على الرغم من أنها في الطبيعة تسير بغير نظام ، أو جنباً إلى جنب ، كما نراه في منظر آخر يفضل الكباش ، إذ نجد على آنية صورة تمثل كبشين متقابلين متحفزين في حيوية بالغة ، وقد رسمت القرون طويلة متعوجة ، وقد وقفاً فوق ربوة داخل نطاق الصورة تثبت الأشجار فوقها ، ويلاحظ وجود عنزة صورت فوق خط يمثل الأرضية ، بدلاً من رسمها في الفراغ على نحو ما أتبع أغلب الفنانين في عهده (شكل ٥٨) وبجانب هذه الحيوانات ظهرت للمرة الأولى في نقادة الثانية طيور مائية طويلة الرقبة وطويلة الساقين ، وهي طيور البشروش Flamingo وصورها الفنان في خطوط عامة دون تفصيل ، وفي وضع الوقوف وفي مجموعات متجاورة متناسقة (شكل ٥٦) كما اهتم برسم خطوط الأرضية التي تقف فوقها .



(شكل ٥٨)

ويلاحظ أن الرسوم الانسانية المصنورة على فخار نقادة الثانية اغلبها لنساء يرقصن وأقلها لرجال ، ورسوم النساء الراقصات تعتمد أغلب الظن على الرمز أكثر مما تعتمد على الحركة ، فقد صورت المرأة وهي ترفع يديها فوق رأسها وقد رسمها الفنان رسماً مختصراً ، فالجزء العلوي عبارة عن مثلث مقلوب ، ينتهي بخصر نحيل جداً ، والجزء السفلي على هيئة مثلث آخر ينتهي بساقين مضمومتين ، وقد يرمز هذا الى رقص ديني . أما رسوم الرجال فهي مختصرة أيضاً ، وإن كنا نكتسب منها بعض أصول الرسم المصري القديم منها رسم صور الرجال من ال-

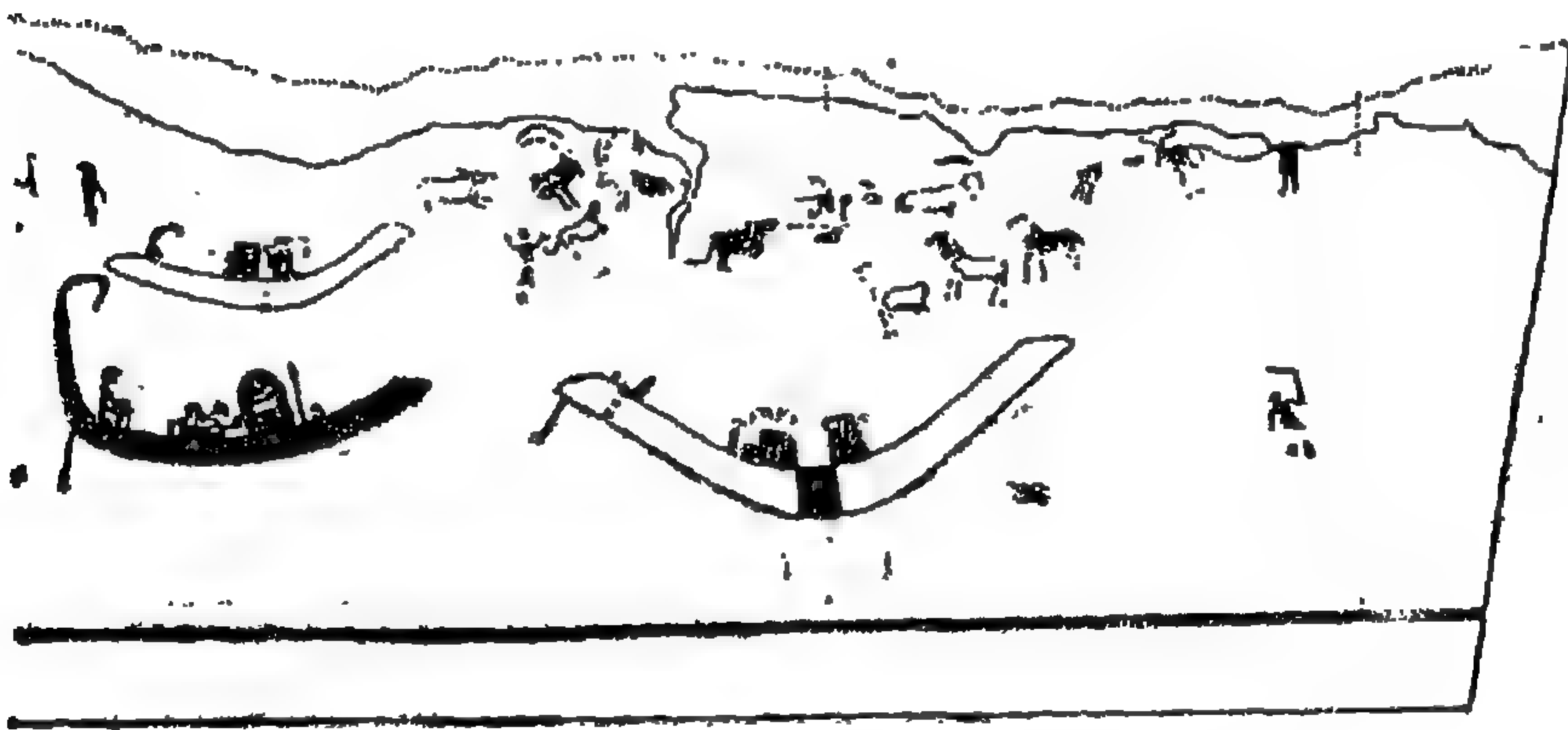
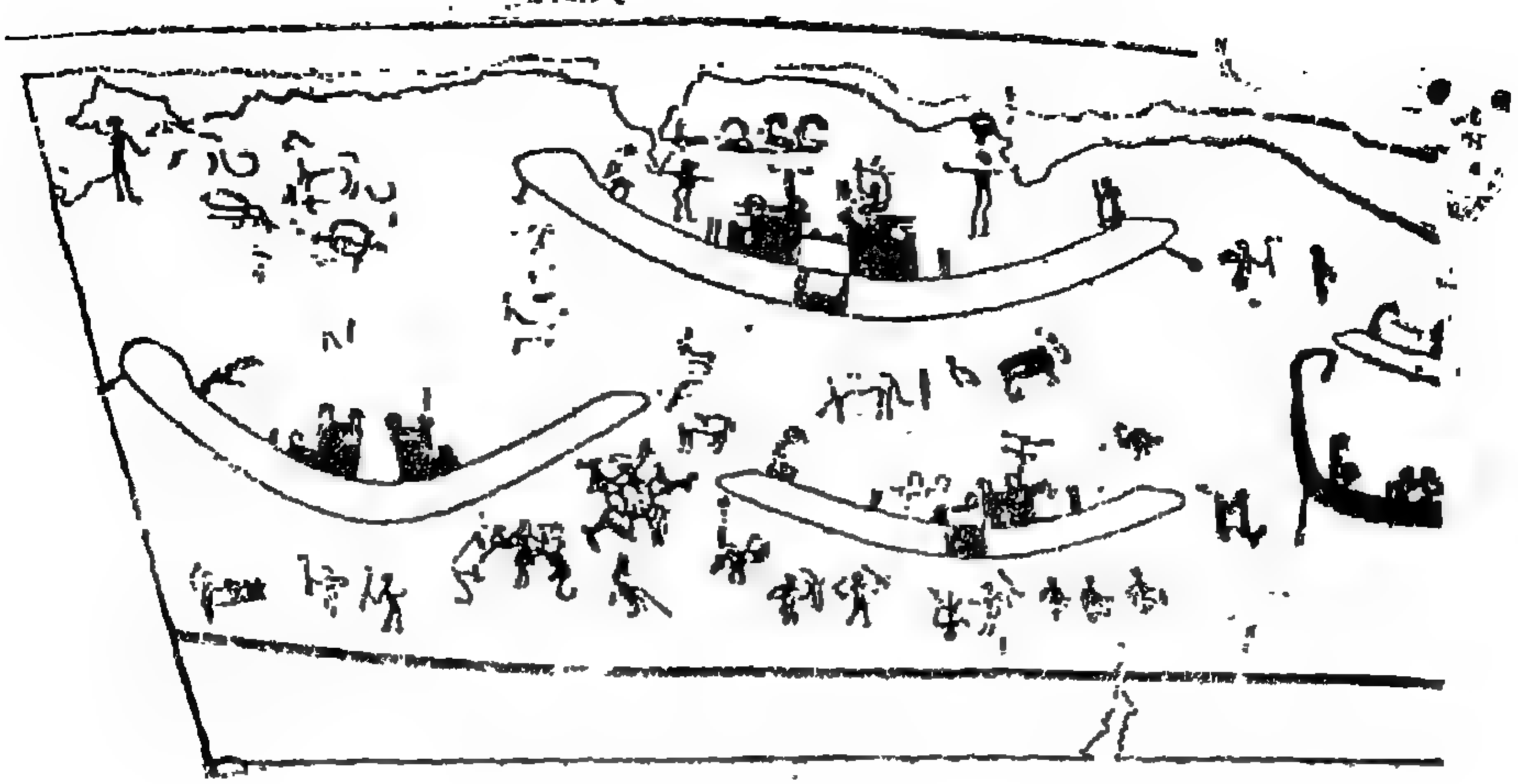
مع بقية رسم الجسم من الجانب ، وغالبا ما يقدم الرجل اليسرى خطوة للامام بعكس رجلى الأثني الملتصقتين ، أما اليدان فغالبا ما تقبض اليسرى منها على عصا أو رمح أو مجداف أو ما شابه ذلك .

ويجب الإشارة هنا الى الصور التي تزين جدار إحدى غرف قبر من اللين كشف عنه في الكوم الأحمر (هيراكونبوليس) من أواخر ما قبل الأسرات ، والمنظر يمثل ست سفن في صفين ، تحيط بها مجموعات مختلفة من ناس وحيوان لا تجمعها معا علاقة واحدة (شكل ٥٩) منها ما يمثل رجالا يقتتلون أو يصيدون ونساء يرفعن أذرعهن ، ومنها ما يمثل مجموعة من الأطباء ، علقت أرجلها في فخ رسيم من أعلى ، بينما رسمت الأطباء من الجانب (شكل ٦٠) حتى تبدو كأنها ترقد على الأرض من حول الفخ ، ومنها ما يعد أصلا للصور الرمزية الشائعة في عهد الأسرات ، والتي تمثل الملك يصرع عدو له أو مجموعة من الأعداء ، مثل المنظر الذي يمثل رجلا يصرع بدبوس قتاله ثلاثة رجال راكعين على خط يمثل الأرض . وقد استخدم الفنان هنا الألوان الأبيض والأخضر والأسمر الضارب الى الحمرة والأسود الضارب الى الزرقة ، مما خفف من حدة اللون الواحد السائد في رسوم وصور الفخار ، وأوضح بعض التفاصيل . الا أن الهدف من كثرة الألوان - أغلب الظن - إنما كان محاكاة الألوان الطبيعية بقدر الامكان لتكون الأشكال أقرب الى حقيقة ما تمثله (١) .

النقش :

اهتم أهالى نقادة الثانية بالنقش ، وقد اتسم - في هذه الفترة المبكرة من تاريخ مصر القديم - بنقاء الخطوط ، ودقة في رسم الأشكال وتوازن وإيقاع مضبوط ، وقد فضل أهل نقادة الثانية النقش على العاج ، بعد أن شكلوه على هيئة أمشاط أو على هيئة سكاكين . فالأمشاط المنقوشة كانت قصيرة الأسنان في الغالب ، مما قد يعنى أن الهدف الأساسى منها كان هو النقش عليها وليس الاستعمال العادى . وكانت تحليها في العادة صفوف من صور الحيوانات وطيور مختلفة ،

(١) انظر : أنور شكرى : الفن المصرى القديم ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٢٢ .

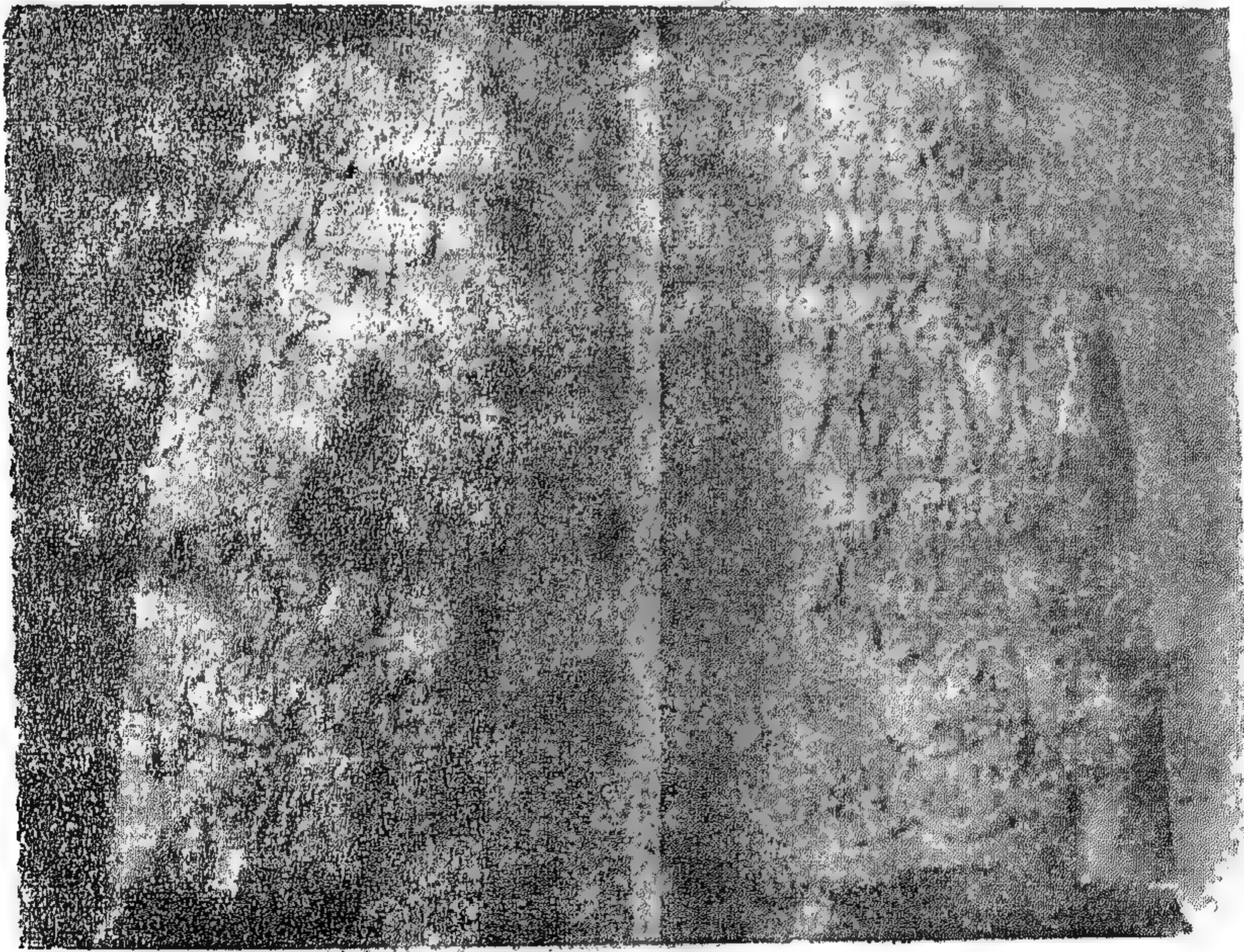


(شكل ٥٩) : الكوم الأحمر ، صورة جدارية



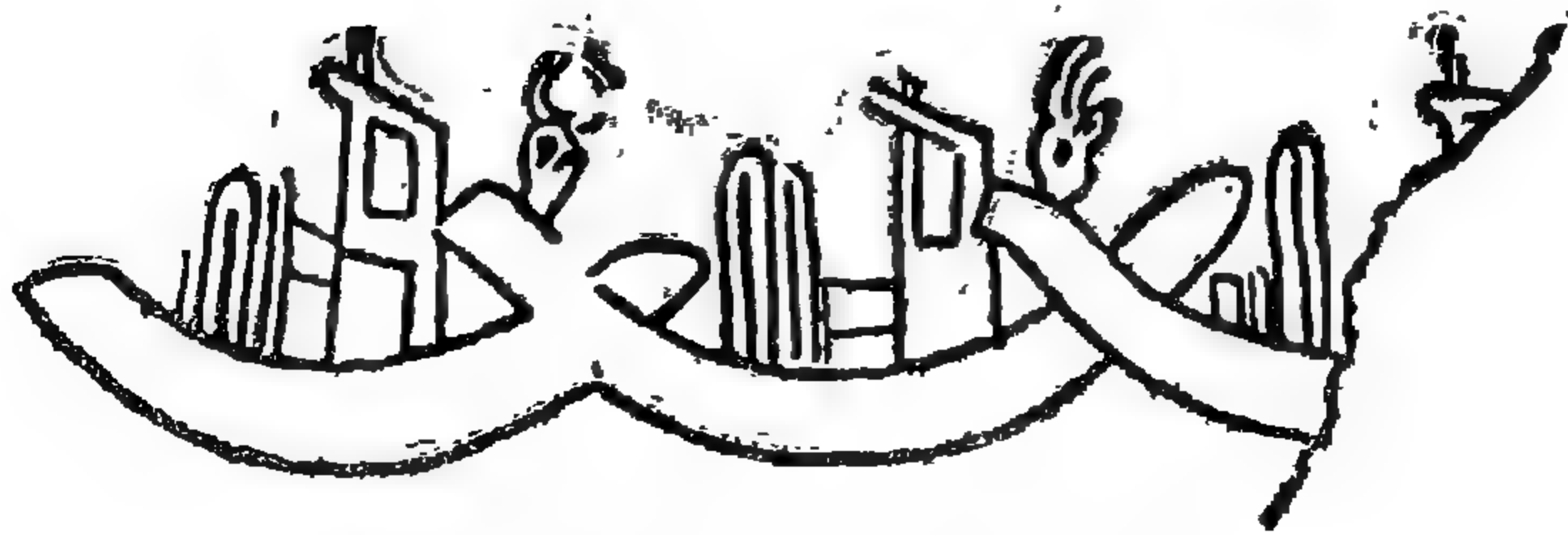
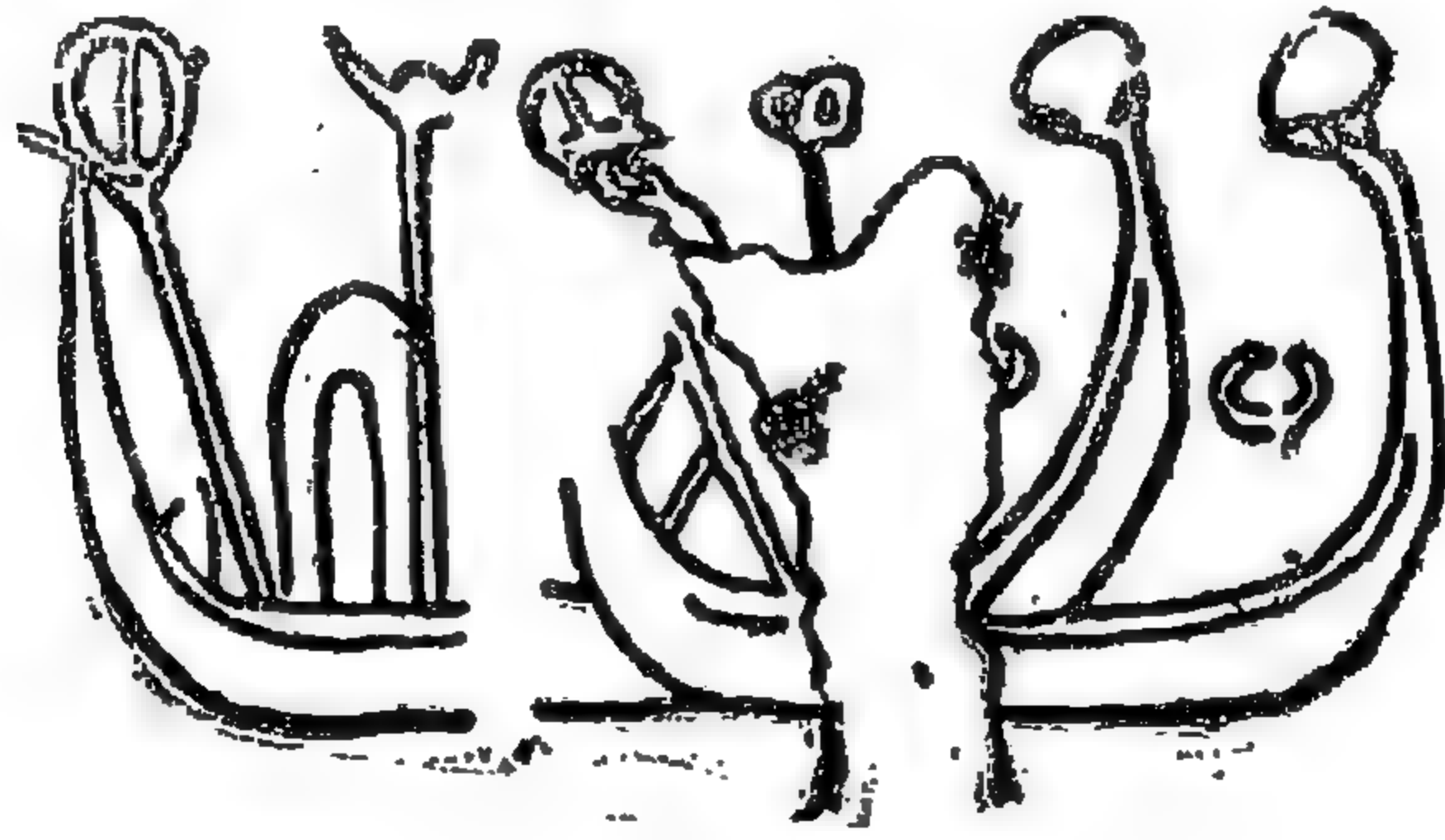
(شكل ٦٠) : الكوم الأحمر : تفصيلات من المنظر السابق

فن الحيوانات ما هو أليف مثل الغزال والوعل والتيتل والثور والكلب وما هو وحشي مثل الأسد والفيل . أما الطيور فقد فضلوا نقش أبو منجل والبشروش والرخمة . وقد اختلفت موضوعات مقابض السكاكين ، منها ما يمثل زخرفة لذاتها أو تصور حيوانات مختلفة . ولعل الجديد هنا هو الاتجاه الى تسجيل الأحداث الاسطورية التاريخية على مقابض السكاكين مثال ذلك سكين جبل العركي (نسبة الى المكان الذي وجدت فيه بالقرب من نجع حمادى) وقد اختلفت الآراء فى تحليل الأسلوب الفنى الخاص بمقبض هذا السكين (شكل ٦١) . فعلى احدى وجهى المقبض شاهد فى الجزء الأعلى معركة برية بين فريقين ، منهم من يقاتل بالأيدي ومنهم بالهراوات ومنهم بدبابيس القتال ، وقد صورهم الفنان عراة ، الا ما يعطى العورة . على أنه يلاحظ أن أحد الفريقين ذو شعر قصير والآخر ذو شعر طويل . وقد صورت معركة مئبة بين ثلاث مراكب مصرية ومركبتين أجنبيتين . وقد نقش الفنان



(شكل ٦١) : سكين جبل العركي

السفن - على غير عادته - متداخلة معا ، يغطي مقدم السفينة التالية مؤخر السفينة المتقدمة ، مما أدى الى تقاطع الخطوط في شكل مقبول (شكل ٦٢) • وقد نقش بين السفن رجال غرقى في أوضاع مختلفة • وقد نقش على الوجه الآخر صورة رجل ذى لحية كثيفة يفصل بين أسدين ضخمين ، على أن الفنان أجاد نقشها جميعا رغم ضآلة مساحة المقبض ووجود تنوء بارز في وسط صفحته الأمامية حتى يمكن أن يعلق منه السكين • ويلاحظ صورة الوعل وهو يلتفت الى الخلف ، وقد وفق الفنان في تمثيله بدقة طبقا لقواعد الرسم المنظور • أما من الناحية التاريخية ، فهي تعبر عن أحداث معينة لازالت موضعاً لتفسيرات عديدة ، منها ما يقول أن الأثر الآسيوى واضح فيها ومنها ما يشير الى التأثير الليبي لوجود أشخاص ذات جدائل على جانب الرأس ، على أن التأثير المصرى لا يمكن انكاره فالنقوش مصرية والمراكب مصرية والرجال ذو الشعر القصير مصريين •



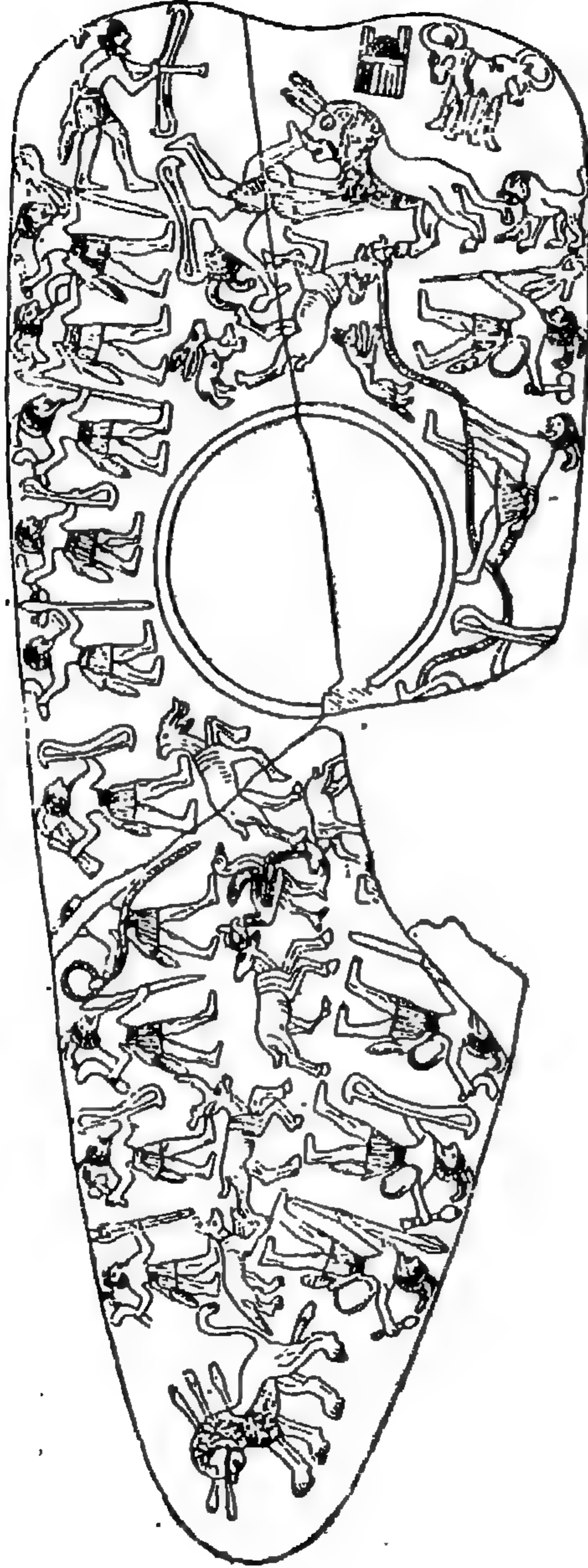
(شكل ٦٢) : السفن المتداخلة

يمثل (شكل ٦٣) صلاية (أى لوحة) محلى أعلاها بنقش لوعلين متقابلين فى شكل زخرفى جميل . وتدل خطوط الوعلين على مقدرة الفنان الفائقة فى تمثيل الحيوان .

ومن أهم صلايات عصر ما قبل الأسرات الصلاية المعروفة باسم « صلاية صيد الأسود » . وهى على هيئة شبه بيضاوية ، منحوتة من حجر الشست ، ومنقوشة على وجه واحد . وقد نقش الفنان صور الصيادين فى صفين ، يحملون أسلحة مختلفة من أقواس وحرا ب ومقامع قتال وعصى معقوفة . وبلط ذات حدين وحرا ب ذات رأسين وتروس بيضاوية وحبال صيد وألوية . ويرتدى الرجال نقبا يتدلى منها ذيل ثور ، وعلى رؤوسهم شعر مستعار فيه ريشتان وقد أظهر الفنان مساحة الصيد فى الوسط بين الصفين . وقد مثلت أجزاء هذا المنظر من وجهات نظر مختلفة ، بحيث لا يستقيم النظر الى كل جزء الا من وضع خاص



(شكل ٦٣) لوحة محلى أعلاها بنقش لوعلين متقابلين

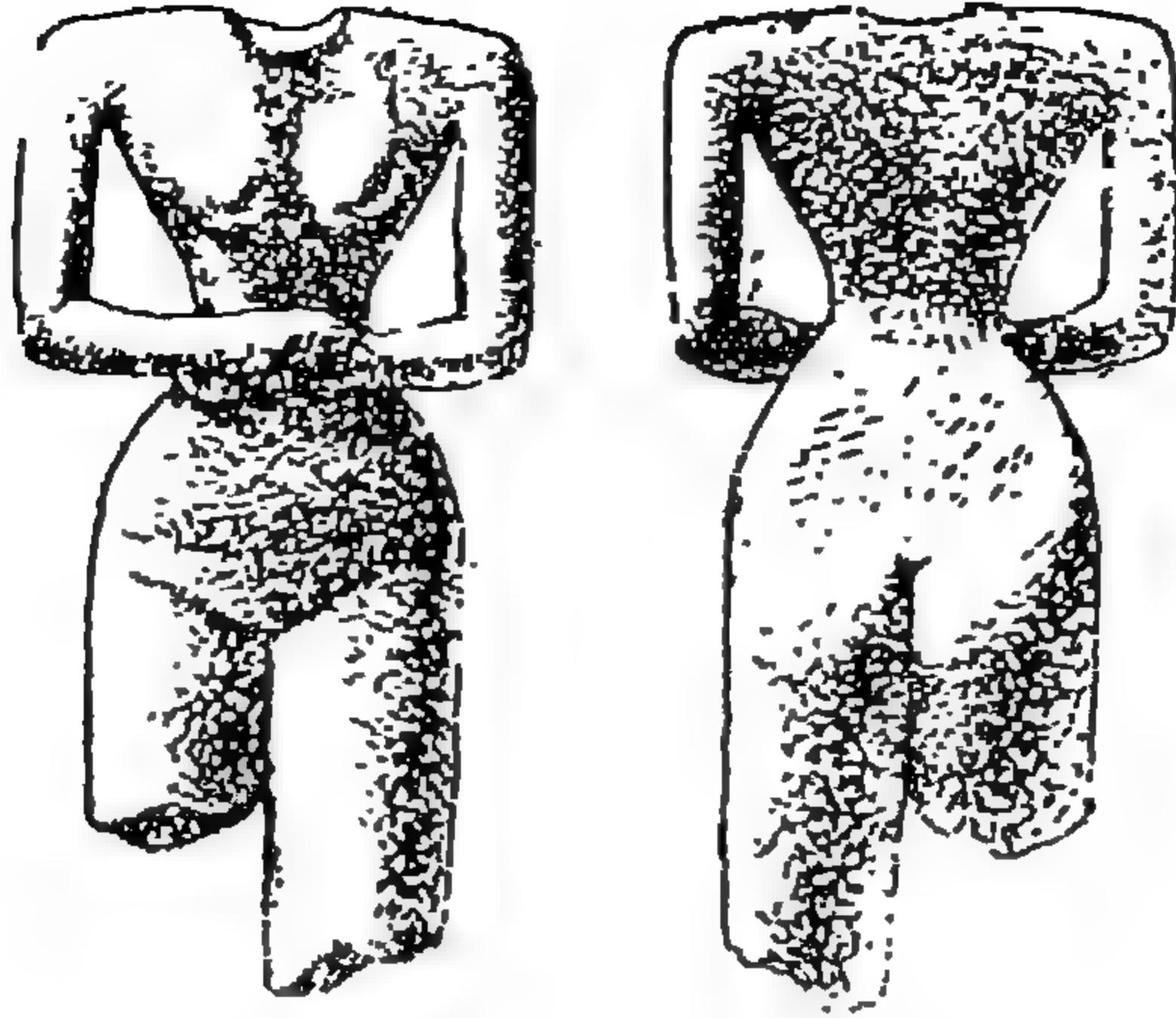


(شكل ٦٤): صلاية صيد الأسود

متناسب (شكل ٦٤) . ويشاهد في الجزء الأسفل أسد اخترقه السهام ، وفي الطرف الأعلى شبل وأمامه أسد يهجم على أحد الصيادين ويسرع زملاءه بأسلحتهم لتجديته . ويلاحظ أن الفنان قد صور الرجال والحيوانات من الجانب ، بيد أن عيون الرجال وأكتافهم وقرون بعض الحيوانات تبدو من الأمام . ويلاحظ أن بعض الرجال قد مثلت أكتافهم من الجانب مما يشير إلى معرفة الفنان بنقش الأشخاص من الجانب إذا دعت الصورة لذلك . وقد وفق الفنان هنا في تنظيم مفردات المنظر بهذا الشكل الجميل ، رغم ما يفرضه شكل الصلابة والبؤرة التي تتوسط صفحتها من صعوبة ويحتمل أن هذا المنظر قد يشير إلى بعض الأحداث التاريخية والاسطورية التي حدثت في عصر ما قبل الأسرات ، وذلك لوجود بعض الألوية التي قد تشير إلى شرق وغرب الدلتا .

النحت :

يقصد بالنحت هنا التماثيل المكتشفة في المناطق التي ترجع لعصور ما قبل التاريخ . وتشتمل في مجموعة من التماثيل الصغيرة الأحجام المشكلة من الصلصال والفخار والمنحوتة من العاج ، وقد تفاوتت أشكال هذه التماثيل بين السذاجة البدائية وبين الاتقان النسبي . فقد فكر المصريون القدماء منذ العصر الحجري الحديث في استخدام الصلصال ، ربما لليوتة في صناعة التماثيل الانسانية والحيوانية وأشكال أخرى مثل اقنوارب . وقد أبقي الزمن لنا على تماثيل لنساء ترجع إلى هذه الفترة ، صورها الانسان المصري القديم دون تفصيل ، ممثلة العجز والفخذين ، هذا بجانب تماثيل بسيطة لحيوانات وطيور وقوارب . وقد بدأت تظهر هذه التماثيل منذ حضارة البداري . فهناك تمثال صغير لفتاة عادية (شكل ٦٥) من الفخار ، وفق الفنان في تشكيله ، مما يدل على قدرة ملاحظته في ذلك الوقت المبكر من تاريخ الحضارة المصرية القديمة فقد أبدع الفنان في تصوير تناسق أعضاء الفتاة ، فخطوط الجسم سلسلة الينة ، والخضر صغير جميل ، والثديان ينبضان حيوية وقد يؤخذ على التمثال غلظ الفخذين . وهناك احتمال بأن غلظ الفخذين مقصود لذاته لكي يمثل التمثال - أغلب الظن - ربة الأمومة ، وقد يشير أيضا إلى القدرة على الانجاب .

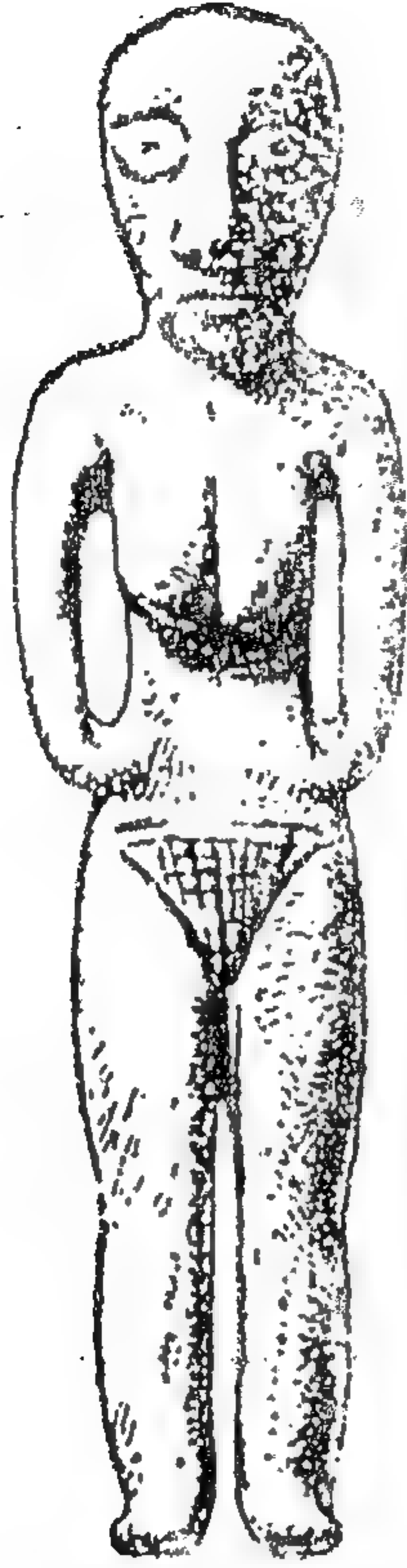


(شكل ٦٥) غادة البدارى

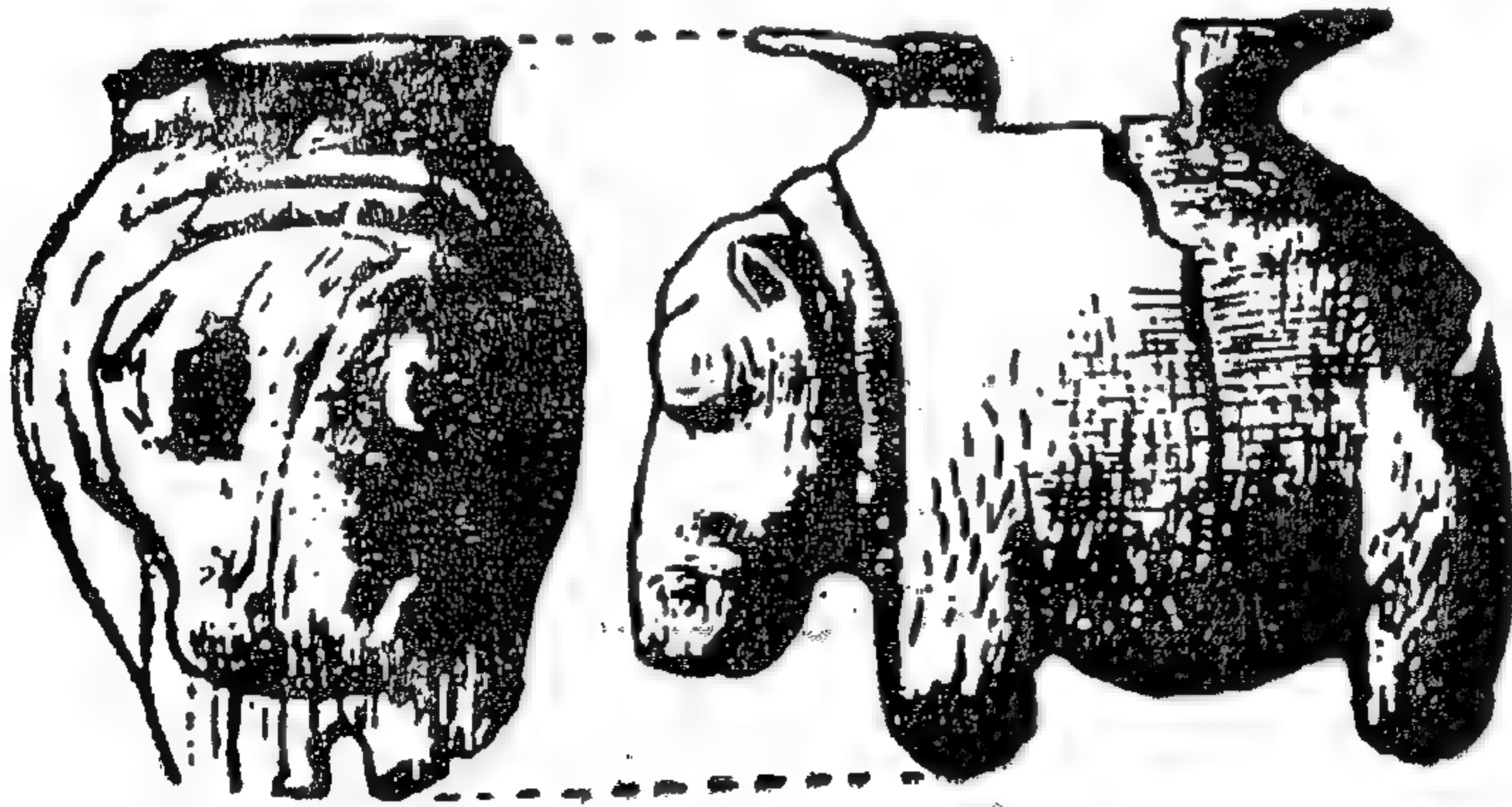
وهناك تماثيل آخر من العاج (شكل ٦٦) من نفس الحضارة وقد ظهر غليظ السمات وقد يرجع هذا الى أن الفنان المصرى كان حديث العهد باستخدام العاج وقد رصع الفنان عيني التمثال بمادة خلاف العاج ، مما يعد أصلا لصناعة العيون التى ظهرت بعد ذلك . ومن التماثيل الحيوانية التى ترجع لحضارة البدارى أيضا ذلك الاناء الذى شكله الفنان على هيئة فرس النهر ، وقد حاول الفنان أن يضع فى التمثال كل سمات هذا الحيوان من جسم ضخم ورأس كبيرة (شكل ٦٧) .

وقد اختار الفنان العاج - أغلب الظن - لتماسك جزئياته - بعكس الصلصال - وصلاحيته فى الوقت نفسه للنحت وامكان اجادة صقله وبقائه فترة أطول بكثير من الصلصال والفخار .

وقد استمر نحت التماثيل فى حضارة نقادة من العاج كما شكلت من الصلصال أيضا . وكان أغلبها لنساء عاريات وأقلها لرجال . أما تماثيل النساء فقد شكلها الفنان المصرى ، ممثلة العجز والفخذين (م ١٠ - تاريخ الفن فى الشرق الادنى القديم)



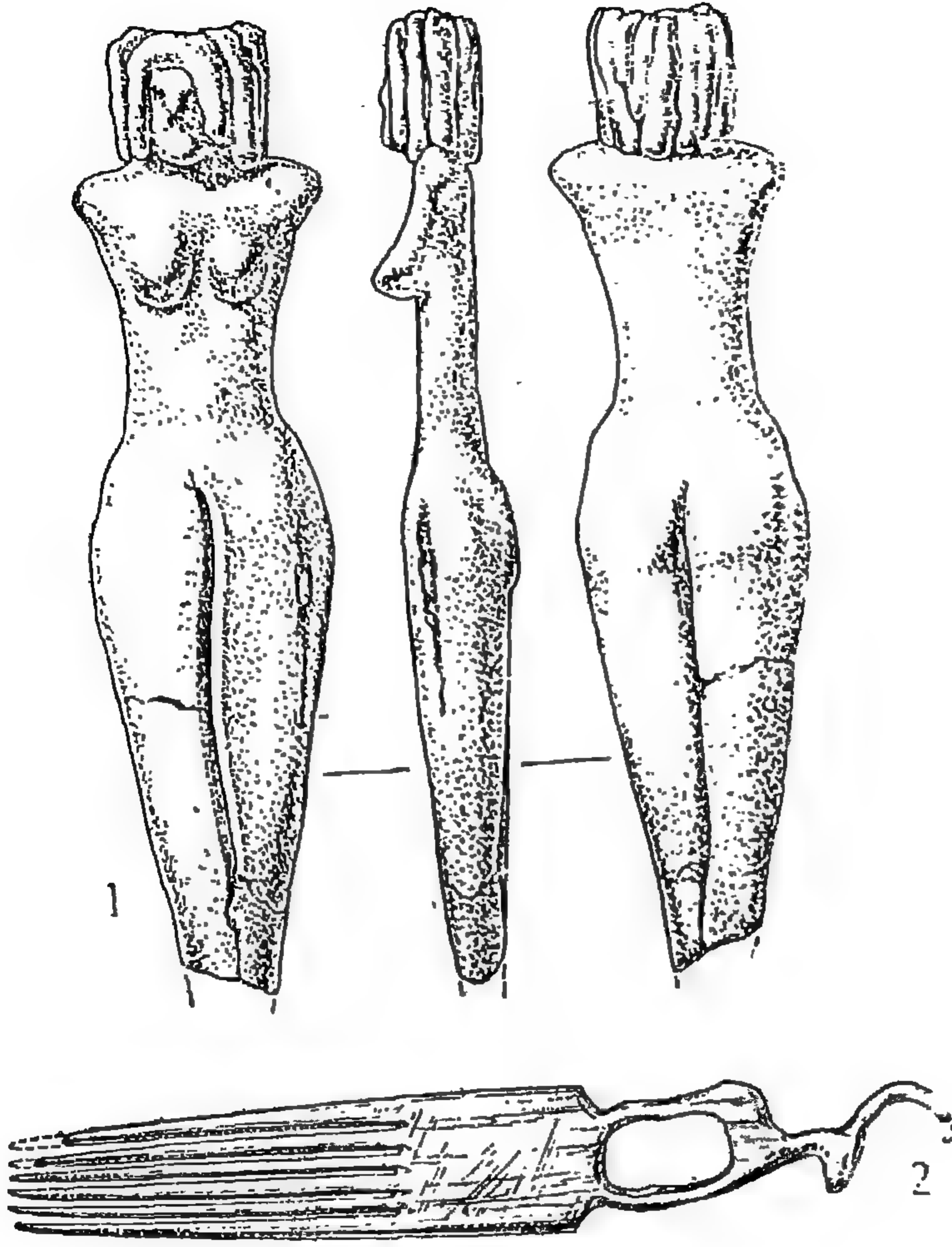
(شكل ٦٦) تمثال صغير من العاج لامرأة



(شكل ٦٧) اناء من العاج في هيئة فرس النهر - حضارة البداري

واهتم في بعضها باظهار الشعر وترتيبه (شكل ٦٨) . وقد مثلت الرجال
لولا اعراة الا من قراب يستر عوراتهم ، أو رجالا ركعا قيدت أذرعهم
من وراء ظهورهم . ويعتقد أنور شكري « أن كل هذه التماثيل هي
تماثيل مقابر ، كانت تودع الى جانب الميت في قبره ليكون منها
فيما يظن ما يمثل الأم الوالدة التي تلده من جديد ليحيى حياة ثانية .
وقد يكون منها كذلك الزوجة التي ينعم برفقتها في الحياة الآخرة ،
والراقصة التي تبهج قلبه ، والخادمة التي تهيب له طعامه . أما تماثيل
الرجال فيظن أنها تمثل خدمه وحراسه أو أعداءه قيدت أذرعهم ،
فلا يستطيعون له أذى في الحياة الثانية . ويبدو أنه لم يكن من هذه
التمائيل ما يمثل الميت نفسه ، اذ لما كانت توضع بجانبه لم يكن الأمر
ليدعو الى صنع تماثيل خاص له » (١) .

(١) أنور شكري : المرجع السابق ص ١٨ وما بعدها .



(شكل ٦٨)

- ١ - تمثال من الصلصال لامرأة ، اهتم فيه الفنان باظهار الشعر وترتيبه - حضارة نقاده الاولى .
- ٢ - مشط من العاج .

الفصل الرابع

الفن في بداية الأسرات

٣١٠٠ - ٢٦٨٦ ق م

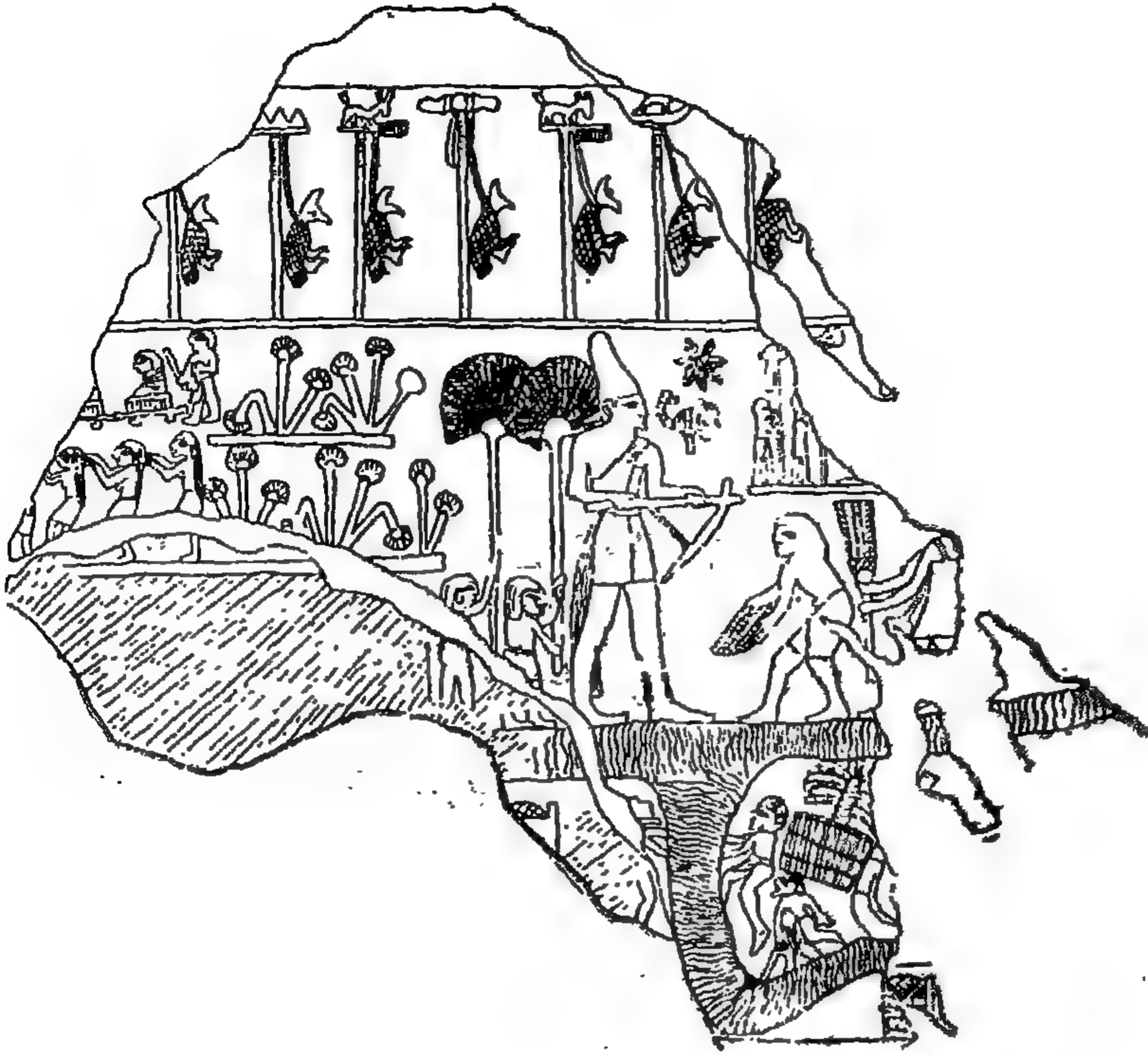
النقش

نقوش دبوس الملك العقرب :

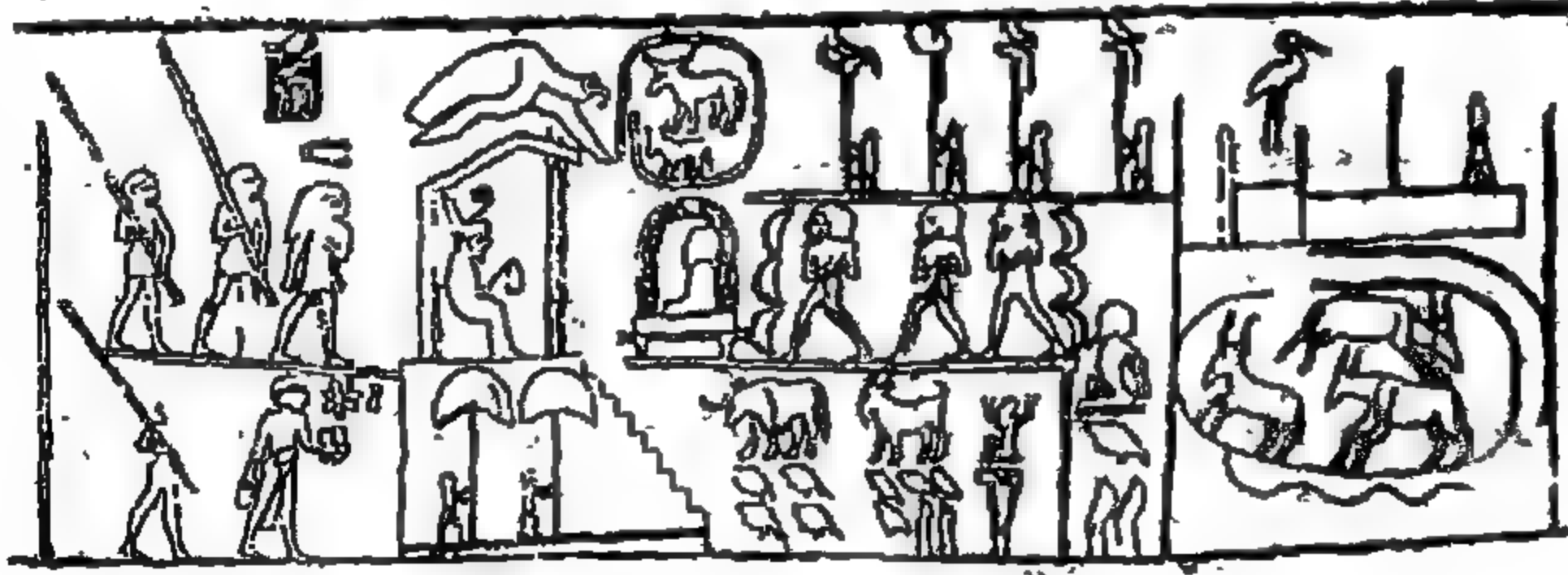
كان الملك العقرب - أغلب الظن - أحد ملوك مصر المحاريين قبل الملك منى مؤسس الأسرة الأولى الفرعونية ، وتدل آثاره التي عثر عليها في مدينة نخن (قرية الكوم الأحمر شمال أدفو) انه قام بأعمال انشائية ، فمثلا نراه على رأس دبوس قتاله (شكل ٦٩ وصورة ٣٣) ، لابسا تاج الوجه القبلي الأبيض ، ممسكا بفأس يضرب بها الأرض ، ربما يشق ترعة جديدة ، أو يقوم بأحد المراسيم الدينية . وفوق هذا نرى مجموعة من الألوية ، ربما تمثل مقاطعات الصعيد ، ويتدلى منها طيور (رخيت) ربما لتعبر عن قبائل الدلتا ، وقد تدل على انتصار الملك العقرب على الشمال وتوحيد البلاد . وقد استخدم الفنان الخطوط الأفقية لتفصل كل صف عن الصف الآخر ولتمثل الأرضية في الوقت نفسه . وقد مثل الملك العقرب من الجانب ولكن الفنان مثل العين والكتفين من الامام وهو الطراز الذي ساد الفن المصري بعد ذلك .

نقوش دبوس الملك نعرمر :

نقش على رأس الدبوس الملك نعرمر لابسا التاج الأحمر (شكل ٧٠) ، مما يدل أنه أصبح يحكم الشمال ، وقد جلس على عرشه تحت مظلة اقيمت فوق منصة ذات درج (٩ درجات) مرتديا عباءة طويلة (وهي العباءة التي تلبس في الاحتفال بعيد السد وهو الاحتفال الذي



(شكل ٦٩) نقوش ديبوس قتال الملك العقرب



(شكل ٧٠) نقوش ديبوس قتال الملك نعرمر

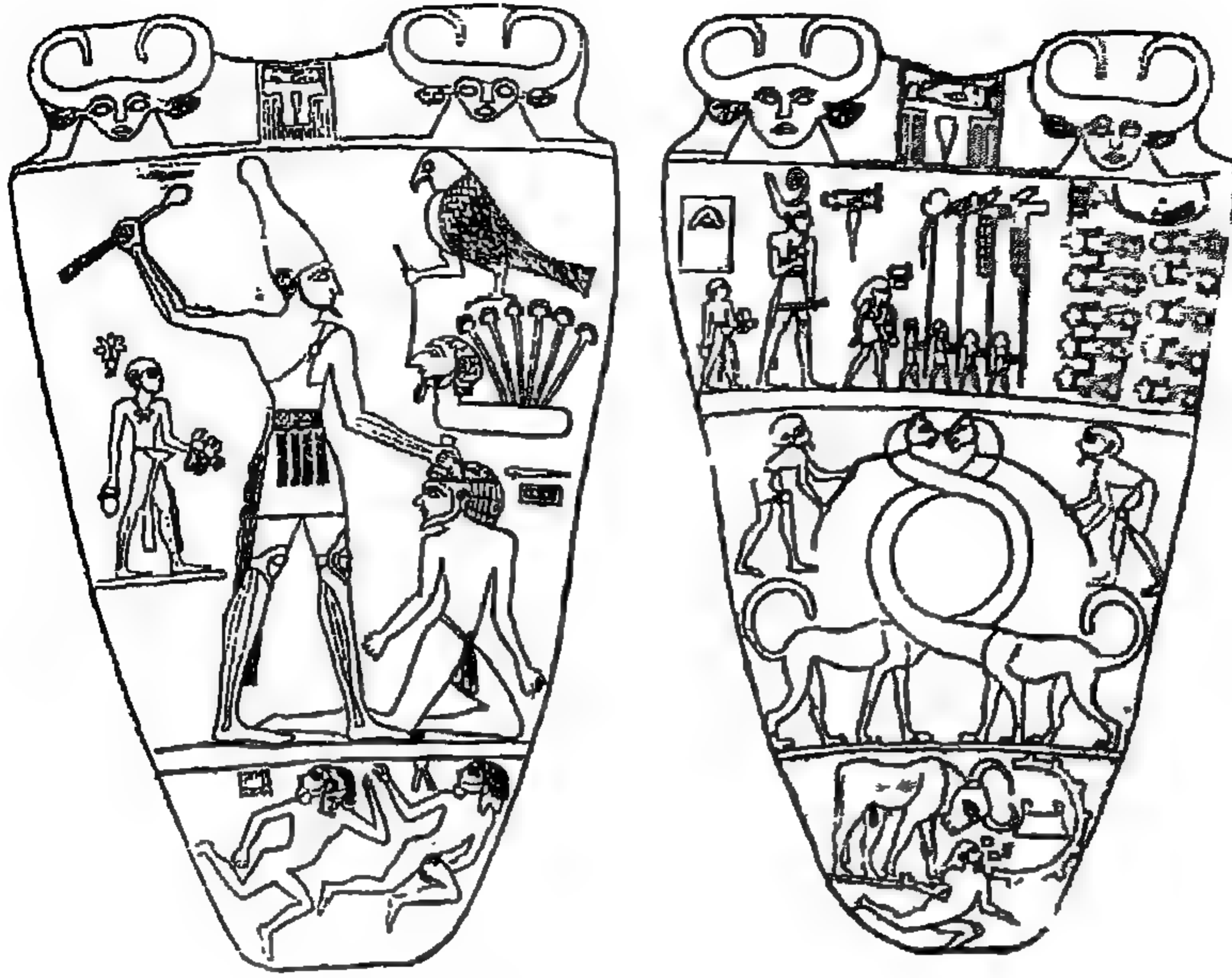
كان الملك فيه يقوم بطقوس معينة تمكنه من تولية الحكم من جديد) ،
 تحببه الهة الجنوب نخت (الهة مدينة نخب ، مدينة الكاب الحالية ،
 على الضفة الشرقية للنيل ، شمال أدفو) في شكل طائر العقاب ناشر
 الجناحين . وقد وقف شخصان في حجم صغير يحملان مروحتين أو مظلتين
 على جانب المنصة ، لا يكاد يبلغ ارتفاعهما قدمي الملك ، ولا شك أن
 موضع الشخصين هو عن يسار ويمين الملك ، ولكن الفنان مثلهما بجانب
 المنصة أحدهما خلف الآخر حتى لا يخفى أحدهما . وخلف الملك نرى

اسمه باللغة المصرية القديمة (الخط الهيروغليفي) ومن أسفله نرى صنفين من الموظفين يعلو أحدهما الآخر ، يتقدم الصف الأعلى الوزير ويتقدم الصف الأسفل حامل الصندل الملكي ، وقد نقش أمام الملك في الصف الأعلى حملة الألوية وفي الصف الأوسط رجال ملتحمون وشخصية هامة داخل محفة مسقوفة ، يرى فيها البعض أميرة من الدلتا في مراسم الزواج من ملك الصعيد نعرمر توطيدا لسلطانه على القطر المصري كله ويرى البعض الآخر انها قد تشير الى جزء من حفلات عيد السد ، وقد مثل الفنان الملك والشخص الجالس أمامه في المحفة من الجانب ولكنه رسم العين ومظلة المحفة من الأمام أما الصف الثالث فنقد ذكر الفنان فيه أعداد وفيرة من الثيران والماعز ، ربما كانت غنائم حرب ؟ وهناك أيضا نقش لمعبد بدائي وحظيرة بها بعض الحيوانات والدبوس موجود الآن في متحف الأشمووليان Ashmolean في أكسفورد .

نقوش صلاية الملك نعرمر :

تعد هذه الصلاية سجل حضارى هام ، فهي منقوشة على الوجهين ويبدو أنها تمثل الملك نعرمر مؤسس الأسرة الأولى يقوم باتمام عملية توحيد الوجهين البحرى والقبلى ، وهى العملية التى بدأها من سبقوه من الملوك أمثال الملك العقرب .

ونشاهد على الجزء الأعلى من وجهى الصلاية اسم الملك نعرمر منقوش داخل واجهة القصر (السرخ) ، وعلى كل من جانبيه نرى رأس الالهة ختحور بوجه سيدة وأذنى وقرنى بقرة ، وقد يدل هذا أن المصريين قد خلعوا - أغلب الظن - الصفة الانسانية على آلهتهم منذ الأسرة الأولى على الأقل . مثل الملك نعرمر على أحد وجهى الصلاية (شكل ٧١ أ) بتاج الوجه القبلى . يأخذ بناصية أسير راكم ويهم بضربه بدبوس القتال كمثرى الشكل . وقد عبر الفنان المصرى بهذه الصورة الرمزية عن انتصار الملك على أعدائه ، وفي نفس الوقت نجح في التعبير عن رحمة الفرعون مع أعدائه العصاة ، إذ أن الملك صور هادئا ممسكا بدوس قتاله ، وكأنما يقصد تأديب أسيره فقط ، ولا يريد القضاء عليه .



١ شكل ١٧١ ، ب) وجها صلاية الملك نعرمر - المتحف المصرى بالقاهرة

ومن أمام الملك يتقدم الاله حورس فى صورة صقر ، آخذا بزمام أسرى الدلتا ، وقد عبر عنهم الفنان المصرى بنبات البردى الممثل للدلتا ، اد صور قطعة أرض تنتهى برأس شبيهة برأس الأسير ويخرج منها ستة أعواد من نبات البردى ، كما صور الصقر الممثل للاله حورس بيد بشرية تمسك بزمام هذا الأسير من أنفه وتقدمه للملك ، وهى صورة رمزية أخرى كنى بها الفنان المصرى عن استسلام الدلتا للصعيد أو للملك الذى أتى من الصعيد ووحده القطرين . وخلف الملك نرى رجلا يحمل اناءا ونعلا ، وتحت قدمى الملك نرى أسيرين يحاولان الهرب .

ونشاهد على الوجه الآخر للصلاية (شكل ٧١ ب) الملك نعرمر بحجم كبير نسبيا ، لابسا تاج الوجه البحرى ، ومن حوله أتباع له من حاملى الأعلام (أعلام كل من حورس الشمال ، وحورس الجنوب ، وب واوت والرابع للاله خنسو) . وأمام تلك الأعلام عشرة من القتلى ، وضعت رأس كل منهم بين رجليه وفوقهم نقش لمركب .

يوجد أسفل هذا المنظر حيوانان خرافيان ، يتلاقان باعناقهما ،
ويتكون من هذا اللقاء بؤرة الصلاة ، ويشد كل من الحيوانين الخرافيين
بجبل رجل منحى له الطابع المميز للأعداء ، ليجذبه بعيدا عن الآخر
ويسر Wolf هذا المنظر بأن الأعداء يحاولون تمزيق الوحدة التي تمت
بلقاء عنقى هذين الحيوانين وذلك بجذب كل منهما بعيدا عن الآخر .
وهذه الصورة رمزية أخرى كنى بها الفنان عن تلاقى الوجهين :
الدلتا والصعيد .

ونرى أسفل ذلك نقش لثور قوى يهدم بقرنيه احدى المدن ،
ويضع حافره على ذراع عدوه المطروح أرضا ، والثور هنا - أغلب
الظن - يمثل الملك وقد انتصر على المدينة وتحكم في سكانها . واللوحة
معروضة الآن بالمتحف المصرى .

وأخيرا يجب الإشارة هنا الى بعض النقاط الهامة التى تتميز بها
هذه الصلاة :

١ - ان الفنان استخدم الخطوط الأفقية ، لتمثل الأرضية ليقف
عليها الانسان والحيوان ، وبهذا استطاع تقسيم اللوحة الى صفوف
أو مناطق .

٢ - وفق الفنان فى تمثل الأشخاص طبقا لمراكزهم ، فقد مثل الملك
بحجم كبير ونقش باقى الأفراد بأحجام تناسب مراكزهم .

٣ - مثل الأشخاص متجهين الى اليمين بحيث تتقدم الساق
اليسرى - البعيدة عن الناظر - خطوة للأمام ومثل القدمين من
قبل الابهام .

لوحة جت :

ونصل الآن الى قمة الفن المصرى فى الأسرة الأولى ونقصد بهذا
لوحة الملك جت (أى الملك الثعبان) وهى معروضة الآن بمتحف اللوفر
فى باريس ، وتعد من أهم التحف الأثرية فى المجموعة المصرية التى يحتفظ
بها . ويبلغ ارتفاعها ٢٠ مترا ، وهذه اللوحة مستطيلة ، ذات قمة
مقوسة ، ولها اطار عريض يزيد فى بروزها ، نقش فى وسطها الأعلى

النصقر ، معبرا عن الملك الاله الذى يهيمن على المقر الرسمى الملكى ، وهو القصر الذى يقف عليه ويحميه ، وقد نقش النصقر ببراعة فائقة تليد على مقدرة فنية عالية ، اذا انه تميز بالخطوط الانسيابية البسيطة ، فقد صور الفنان واقفا له مهابة وعظمته ، رافعا رأسه فى أباء ، فاتحا عينيه فى قوة ، متخذا من واجهة القصر منصة ليحميها بمخالبه القوية ، وقد يشير هذا الى قدسية والوهية النصقر من جهة ، وعن ارتفاع شأن الملك فى ذلك الوقت من جهة أخرى فقد كان الملك هو النصقر حارس على الأرض . وقد نقش اسم الملك الثعبان فى الجزء الأعلى من واجهة انقصر (صورة ٣٤) المعروفة بالسرخ بحرف واحد من حروف اللغة المصرية القديمة (الخط الهيروغليفى) ولقد كان لانحناء جسد الثعبان أكبر الأثر فى كسر حدة الخطوط المستقيمة ، وقد وفق الفنان المصرى فى التعبير عن ذلك كله بخطوط بسيطة تدل على قدرته وكفاءته .

نجد تحت الاسم المقر الرسمى للملك الثعبان ، وهو عبارة عن واجهة القصر ، مكونة من ثلاثة أبراج عالية ، بينهم مدخلان غير عاليين ، وهو مبنى - استعملت فيه - أغلب الظن - أسلوب العمارة الخشبية ، فهو يتكون فيما يبدو من ألواح خشبية منها الأفقى ومنها العمودى وقد تماسكت بعضها ببعض بطريقة التعشيق .

« وتبدو الأشكال المنقوشة فى مقاسات مختلفة ، فصورة النصقر تمثله فى مقاس أكبر من مقاس كل من الثعبان وواجهة القصر بما لا يتفق وقواعد الرسم المنظور ، ولكنها تؤلف معا صورة فنية جميلة ، انشأها الفنان - فى رأى أنور شكرى - عن قصد ، فلو كان راعى النسب الصحيحة لشغلت واجهة القصر بابها وأبراجها الجزء الأكبر من المسطح المنقوش ، ولغدت صورة كل من النصقر والثعبان ضئيلة هزيلة ، لا تعبر عما كان للنصقر واسم الملك من قداسة ومكانة ، ولفقدت النقوش روعتها وجمالها وضاع الغرض منها وهكذا ضحى الفنان عن عمد وقصد بالنسب الطبيعية الصحيحة فى سبيل الابانة عن أغراضه وتصماته فى وضوح وجلاء » (١) .

(١) أنور شكرى : الفن المصرى القديم ، القاهرة ١٩٦٥ ص ٣٦ ، ٣٧ .

هذا بالنسبة لألواح الملوك ، أما بخصوص ألواح الأفراد ، فلم تصل الى هذا المستوى الرفيع من الفن . وقد وجد البعض منها في أييدوس والبعض الآخر في حلوان وسقارة ، وهى جبانات العصر الثنى أو عصر الأسرتين الأولى والثانية ، وكان أهم ما ينقش على هذه الألواح ما يمثل المتوفى جالسا وأمامه مائدة قربان بها مختلف ألوان الطعام والشراب وغالبا ما يذكر اسمه وألقابه (صورة ٣٥ أ ، ب) .

النحت :

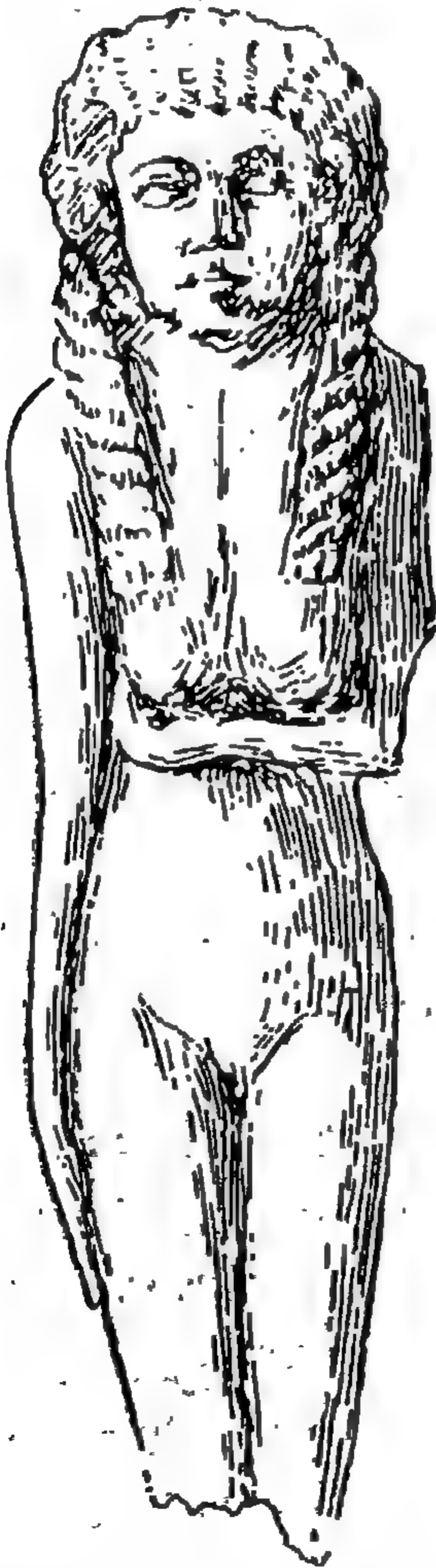
شمل فن نحت التماثيل فى أوائل الأسرات بعض التماثيل المنحوتة من العاج تدل على براعة فنية ممتازة فى تمثيل الأجسام والملامح الجوهريّة ، بلغت شأنًا رفيعا من الدقة الكمال .

نذكر من أشهرها ذلك التمثال المحفوظ فى المتحف البريطانى ، ويمثل ملكا بتاج الوجه القبلى ، وقد اهتم الفنان فيه بملامح الوجه ، وقد عثر عليه فى معبد الاله أوزير ، رب الموتى ، فى أييدوس . ويبلغ ارتفاعه ٨٥ سم ، وهو يرتدى - أغلب الظن - رداء طقس الحب سد ، وقد زينه الفنان برسوم هندسية ، ولعل هذا هو السبب الذى جعل الفنان يمثله ورأسه تميل الى الامام حيث أن طقس الحب سد يستلزم العدو (صورة ٣٦ أ ، ب) .

وهناك تمثال صغير محفوظ فى متحف اللوفر فى باريس لامرأة عارية من العاج ، ولا يمنع ما أصاب التمثال من بتر وتشويه من الاعجاب بالرشاقة والحيوية والأنوثة الواضحة فيه (صورة ٣٧) . وقد أبقي الزمن لنا على مجموعة من التماثيل التى تعبر عن الأمومة بوضوح ، منها التمثال الصغير الذى لا يزيد ارتفاعه عن ٦٦ سم ومحفوظ بمتحف برلين ، ويمثل امرأة ذات فخذين غليظين تحمل طفلا على صدرها (صورة ٣٨ أ) وتمثال آخر فى نفس المتحف (ارتفاعه ٧٥ سم) لسيدة تحمل طفلا على خصرها ، ويلاحظ أنها تمسك الطفل بيدها اليسرى ، وتمسك باليد اليمنى الرجل اليسرى للطفل (صورة ٣٨ ب) ونشاهد بالمتحف البريطانى بلندن تمثال ثالث معبر عن الأمومة ، يمثل امرأة تحمل طفلها على كتفها الأيسر ، والطفل يضع يده على ثديها الخارج من الفتحة العليا للجلباب والتمثال يعبر عن ما هو موجود فى الواقع ويدل على قوة ملاحظة الفنان ودقته (شكل ٣٨ ج) .

تدل التماثيل العاجية الثلاثة بوضوح تمام عن الأمومة في هذه الفترة المبكرة من تاريخ الحضارة المصرية .

وهناك من بداية عصر الأسرات أيضا تماثيل أخرى صغيرة منحوتة من العاج ، بلغت درجة كبيرة من الكمال وخاصة تماثيل النساء وقد مثل البعض منهن بشعور متموجة ووجوه معبرة ذات ملامح واضحة (شكل ٧٢) ، كما مثل البعض الآخر وهن يلبسن رداء حايك حول

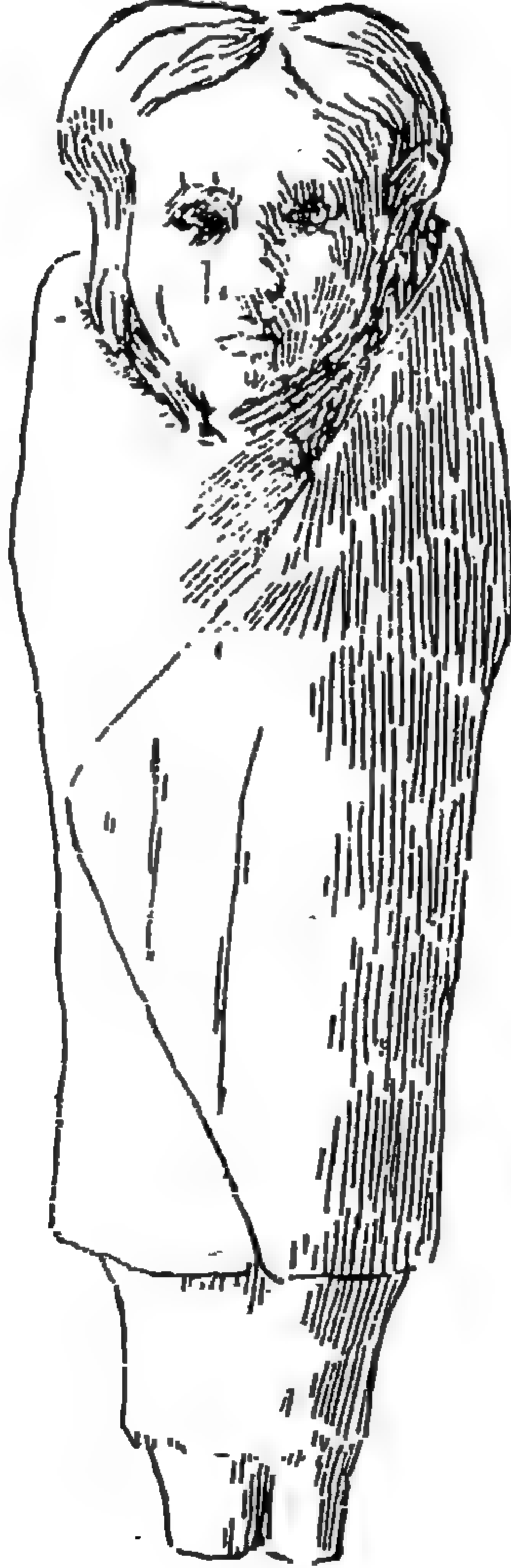


(شكل ٧٢) تمثال لامرأة من العاج ذات شعر متموج

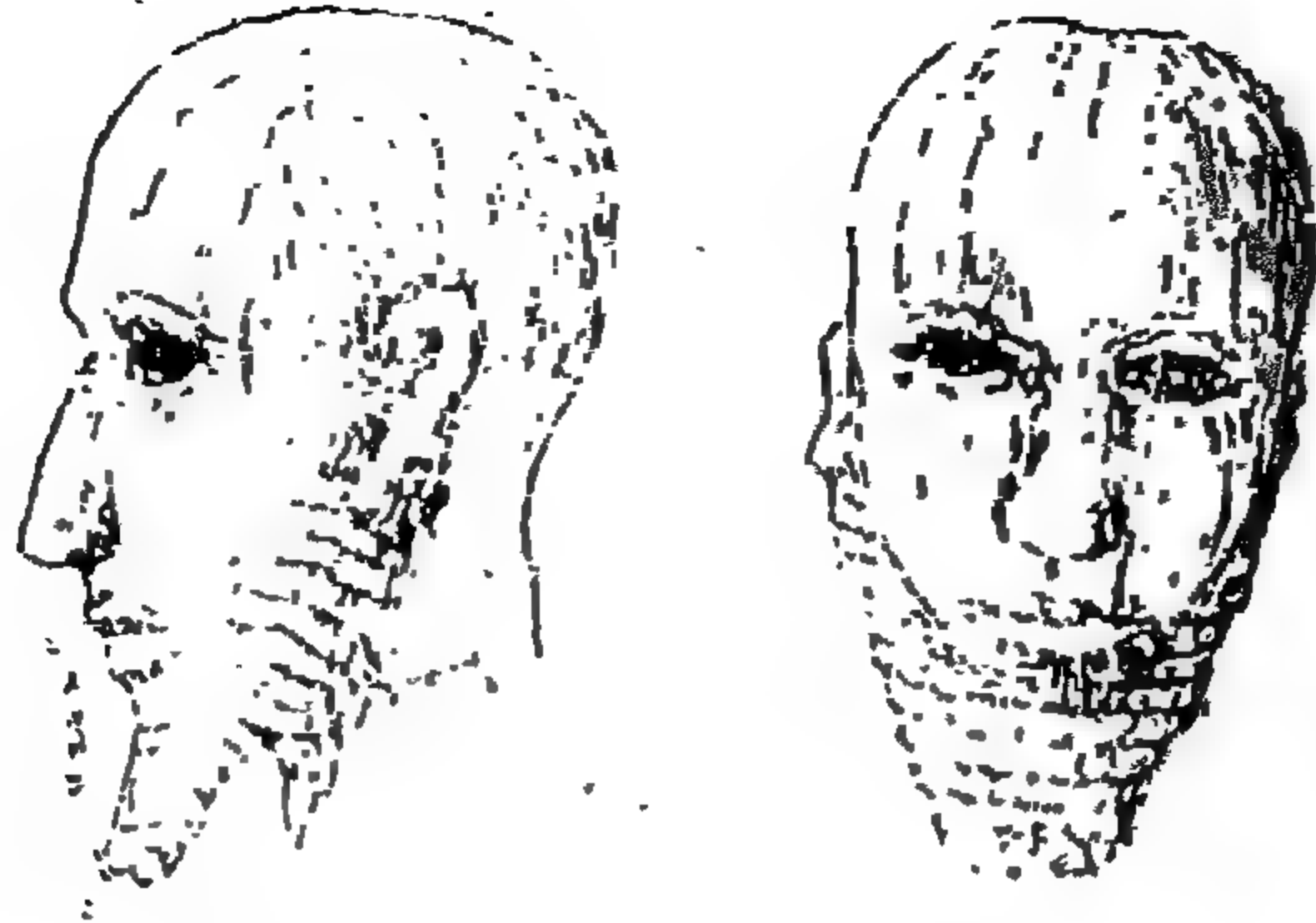
أجسادهم ، ربما ليقههم شر البرد (شكل ٧٣) ، كما أبقى الزمن لنا من تماثيل الرجال على رأس لرجل ذو لحية طويلة وملامح معبرة دقيقة (شكل ٧٤) . ويشهد تشكيل الجمجمة والفم والأنف واللحية على براعة المثال المصري في تمثيل الآدميين من العاج .

التمائيل الحجرية :

بدأ الفنان المصري القديم ابتداء من الأسرة الأولى أو قبل ذلك بتليل في استخدام الحجر في صناعة التماثيل سواء الانسانية أو الحيوانية .
ونجد مثل الفنان الانسان في أشكال مختلفة منها الواقف ، ومنها الجالس ،



(شكل ٧٣) تمثال لامرأة من العاج يرداء حابك



(شكل ٧٤) رأس لرجل بلحية طويلة

ومنها الراكع ، على أن هذه التماثيل لا ترقى في جودتها ودقتها الى المستوى الفنى الذى بلغته تماثيل العاج . الا أن استمرار المثال المصرى اقديم فى نحت التماثيل من الأحجار المختلفة قد أعطى له خبرة عالية ومقدرة فائقة فى صناعة التماثيل الحجرية ، تدل عليه روائع ما أخرجه فن النحت بعد ذلك فى أواخر العصر العتيق .

بدأ الفنان المصرى القديم بعمل تماثيل حجرية صغيرة الحجم
نذكر منها :

تمثال من حجر الشست ، معروض بمتحف الأشموليان بأكسفورد ،
ويبلغ ارتفاعه ٤٠ سم ، ويمثل رجلا واقفا ذا لحية طويلة ، بلا عنق ،
تكاد رأسه تستقر على كتفيه ، وعينين كبيرتين وذراعين ورجلين ملتصقتين
بالجسد وينقصه القدمين والجزء الأسفل من الرجلين . ويعطى التمثال
فى وقفته - فى رأى فلف - مظهرا حريبا (١) . وقد تنطق بحزام يتدلى
منه (قراب) العورة ، وعلى الرغم من هذا المظهر الحربى ؟ للتمثال ،
الا أنه يتميز برشاقة قامته ، وحسن استدارة الكتفين ، وجمال
انحدارهما ، وبساطة أشكال الجسم ، مما يدل على مهارة المثال وحسن
تعامله مع الحجر (صورة ١٣٩ أ ، ب ، ج) .

وهناك مجموعة من التماثيل الجلّسة ، لعل أجملها ذلك التمثال المنحوت من الحجر الجيري الأصفر والذي يبلغ ارتفاعه ٤٢ سم ومعرض في متحف برلين (صورة ٤٠) . وقد مثله الفنان جالسا على مقعد بدون مسند ، يلبس رداء يغطي الكتف الأيسر ويمر تحت الذراع اليمنى ، ويضع يده اليسرى على صدره ، أما اليسرى فوضعتها على فخذه (وقد تهشم جزء منها الآن) . وهناك تمثال آخر من حجر الجرانيت الأحمر بالمتحف المصري ، (ويبلغ ارتفاعه ٣٩ سم) ويمثل رجلا جاثيا على ركبتيه ، متعبدا ، واضعا يده على فخذه ، والرأس تكاد تلتصق بالكتفين ، ويبدو حجمها كبيرا على الجسم الصغير ، ولكن ملامحه الدقيقة المعبرة تدل على تفوق الفنان الذي ركز عنايته في تفصيل هذه الملامح . وقد ذكر نقش على كتفه اليمنى أسماء الملوك الثلاثة الأوائل من الأسرة الثانية ، مما قد يرجح أن هذا التمثال نحت في هذه الفترة أو بعد ذلك . ويرى فلف Wolf أن هذا التمثال ربما يمثل أحد الكهنة وأنه يرجع الى أوائل الأسرة الثالثة (١) (صورة ٤١) .

يلاحظ في التماثيل السابقة كبر الرأس بالنسبة للجسد والتصاقها بالكتفين حتى لا يكاد أن تظهر لها رقبة . وأن الذراعين والساقين ملتصقين بالجسد كل هذا ساعد على عدم تناسق أجزاء التمثال . وقد يرجع عدم الاهتمام بتفاصيل الجسد في تماثيل هذه الفترة الى حداثة عهد الفنان المصري بنحت التماثيل من الحجر ، كما أن حرصه الزائد على ألا تتعرض بعض أجزاء التمثال - مثل الرأس والذراعين والساقين - للكسر جعله يلصق الرأس بالكتفين والذراعين بالجسم والساقين ببعضهما . الا أن تصميمه على استخدام الحجر كان يتفق وما كان يهدف اليه من خلود .

كان من الطبيعي أن يتوفر لتماثيل الملوك أمهر الصناع ، مما حقق لها التفوق على غيرها دقة واتقاناً . ولعل من أجمل التماثيل التي وصلتنا تمثال من حجر الشست (الاردواز الأخضر) للملك خع سخم ، أحد ملوك الأسرة الثانية بالمتحف المصري ، ويبلغ ارتفاعه ٥٦ سم ، وينقصه الجزء الأعلى الأيمن من الرأس (صورة ٤٢ أ ، ب) . وقد مثله الفنان

جالسا على مقعد بسيط ذى مسند قصير للظهر بتاج الوجه القبلى الأبيض ، ورداء طويل ، يظهر منه رجله ويديه فقط . وقد ظهرت هنا هامته فوق كتفيه حرة طليقة . وقد وفق المثال - رغم الرداء الطويل - فى تمثيل الجسم واهتم بتفاصيل اليدين والقدمين ، كما أنه أجاد فى تمثيل ملامح الوجه ، لاحظ الجزء الباقى من الوجه - رغم ما أصاب المثال من تلف - الفم ودقته وصفحة الخد التى رقت حتى تكاد تشفى عما كست من عظام ويتضح من الوجه ما انطوت عليه نفس الملك من جد وحزم . ان هذا الوضع المستقر الهادىء هو القاعدة التى التزم فن التحت بها طوال العصور فى مصر القديمة .

تمائيل الحيوانات :

عبد الفنان منذ حضارة العصر الحجري الحديث الى نحت تماثيل الطير والحيوان . وقد استعمل عند تشكيله هذه الحيوانات والطيور فى بداية الأمر الطين والفخار والعاج ، ثم بدأ ينحتها بعد ذلك من الأحجار التى تتوفر فى البيئة من اردواز والبستر وجرانيت . وكان يمثل منها ثيرانا وأفراس فـر وكلابا وأسودا وقردة . تشير هنا الى رأس كلب مطوق من العاج ، نحتها الفنان بدقة ومهارة حتى تبدو أشبه برأس كلب حى بأذنيه المتدليتين (شكل ٧٥) .



(شكل ٧٥) رأس كلب مطوق من العاج

ومن أمثلة التماثيل الحجرية تمثال لأسد من حجر الجرانيت ، مثله الفنان فاغرافاه ، مكشرا عن أنيابه ، ويستقر ذيله على ظهره في وضع غير طبيعي . ربما ليبدو التمثال في حالته الوحشية ناصبا ذيله ، ولكنه فضل نحت الذيل على ظهر الأسد حتى لا يتعرض للكسر (صورة ٤٣) .

ومن أهم آثار هذه الفترة تمثال لقرد ، منحوت من الألبستر ، وقد نقش عليه اسم الملك نعرمر مؤسس الأسرة الأولى (صورة ٤٤ أ ، ب) ويد مثل القرد قابعا على قاعدة ، واضعا ذراعا بين ساقيه . وقد وفق الفنان في تشكيل القرد بوجه عام ، كما أبدى اهتماما خاصا بتفاصيل الوجه ، بحيث أوضح الالتفخين عند طرفي الفم . وربما يمثل هذا التمثال المعبود چحوتى رب الحكمة والمعرفة عند قدماء المصريين . وربما كان بأحد المعابد المخصصة له حيث يقدم القربان ابتغاء الرضى والخشية من الغضب . والتمثال معروض في متحف برلين (الشرقية) .

الفصل الخامس

الفن في عصر الدولة القديمة

٢٦٨٦ الى ٢١٨١ ق م

تشمل الدولة القديمة الأسرات من الثالثة حتى نهاية الأسرة السادسة (أى من ٢٦٨٦ الى ٢١٨١ ق م) . وتعرف هذه الفترة أيضا بـ « بناء الأهرام » ربما كناية عما شيده ملوك هذه الفترة — أمثال حور وسنفرو وخوفو وخمفرع ومنكاورع وونيس — من أهرام ذات مكانة تاريخية . كما يطلق عليها البعض « العصور المنفية » نسبة الى مدينة « منف » التي ظلت طوال هذه الفترة عاصمة البلاد .

وصل الفن المصرى القديم الى أعلى درجات مجده فى النصف الأول من الدولة القديمة أى من أوائل الأسرة الثالثة حتى أواخر الأسرة الرابعة ، ثم بدأ تفوذ كهنة الشمس يزداد ابتداء من نهاية الأسرة الرابعة وحتى نهاية الأسرة السادسة ، وبالتالي حتى نهاية الدولة القديمة . مما كان له أثره الواضح على الفن وتطوره .

— نقوش الاسرة الثالثة :

لعل أهمها نقوش الملك حسر مؤسس هذه الأسرة ، وهى تتركز فى جبانة سقارة فى ست لوحات حجرية ، تكاد تكون متشابهة ، ثلاث منها فى ظهر ثلاثة أبواب وهمية (١) فى المقبرة الجنوبية ، وثلاثة — فى ظهر ثلاثة أبواب وهمية — فى أحد الدهاليز السفلى الموجودة فى الهرم المدرج . وقد نقش الملك حسر على هذه اللوحات وهو يؤدي إحدى الشعائر المقدسة التى ربما يكون لها اتصال بعيد السد . فقد مثله الفنان يخطو خطوة واسعة فى رشاقة على أطراف أصابعه . وقد اهتم بالتفاصيل

(١) جزء من جدار المقبرة على هيئة باب مغلق ، تدخل وتخرج منه الكا (القرين) الى داخل وخارج المقبرة حتى تتلقى قربان الاهل والاصدقاء.

سواء في جسم الملك أو الرموز المقدسة التي من حوله ، فترى الملك رشيقا نحيفا نسبيا ، وعضلاته واضحة بارزة ، وذلك على الرغم من أن بروز النقش لا يزيد عن مليمتر واحد عن الحائط ، ممسكا بيده اليمنى المذبة (نखा) دليل التبجيل والعظمة وباليدي اليسرى « المكس » إحدى الرموز الملكية . ومن فوقه الصقر فأشرا جناحيه ، جناحه البعيد في اتجاه أفقى وجناحه القريب الى أسفل ، ممسكا بمخبطه علامة الحياة (عنخ) . (صورة ٤٥) .

ومن أجمل نقوش الأفراد التي ترجع الى عهد الملك چسر ، نقوش ورسوم مقبرة (مصطبة) حسى رع بمنطقة سقارة .

فضل الفنان المصرى القديم في مقبرة حسى رع استخدام الخشب في الأغراض الجنائزية ، فلم يقيم بنقش مناظر حسى رع على الحجر بل استغل الخشب ربما لرخاوته وليوته في اللوحات التي كانت مثبتة في بعض مشكاوات مصطبة المبنية من اللبن والمعروضة الآن بالمتحف المصرى .

ومن أجمل لوحات حسى رع الخشبية لوحتان ، أحدهما تمثل حسى رع واقفا ، ومن فوقه ألقابه . وقد نقشت هذه الألقاب بالخط الهيروغلىفى (إحدى خطوط اللغة المصرية القديمة) ، بدقة وروعة وكمال ، موضحة كل ما يمكن إيضاحه من تفاصيل خاصة بكل علامة من هذه العلامات الهيروغلىفية . وقد نقش حسى رع واقفا ، مشوق القد ، في نحافة مستحبة مقصودة ، شاهدناها من قبل في صورة الملك چسر . وقد اهتم بتصوير أدوات الشرف فنجدته يحمل في يده اليمنى الصولجان (خرب) وفي اليد اليسرى يسك العصا وأدوات الكتابة . واهتم الفنان بتفاصيل الشعر المستعار الطويل المتموج والنقبة التي يلبسها . وقد عبر الوجه عن شخصية لها مكانتها ، كما وفق الفنان في تمثيل عضلات أجزاء الجسم المختلفة التي نراها بوضوح في الذراعين والساقين (صورة ٤٦ أ) .

وتمثل اللوحة الثانية (صورة ٤٦ ب) حسى رع جالسا على مقعد ، لا يرى منه الا قائم واحد ، صور على هيئة رجل ثور أمام مائدة قربان ، وقد نقش من أمامه بخط هيروغلىفى أنيق أسماء ألوان الطعام والشراب وسجل فوقه ألقابه . أما حسى رع نفسه فقد صور هنا بشعر

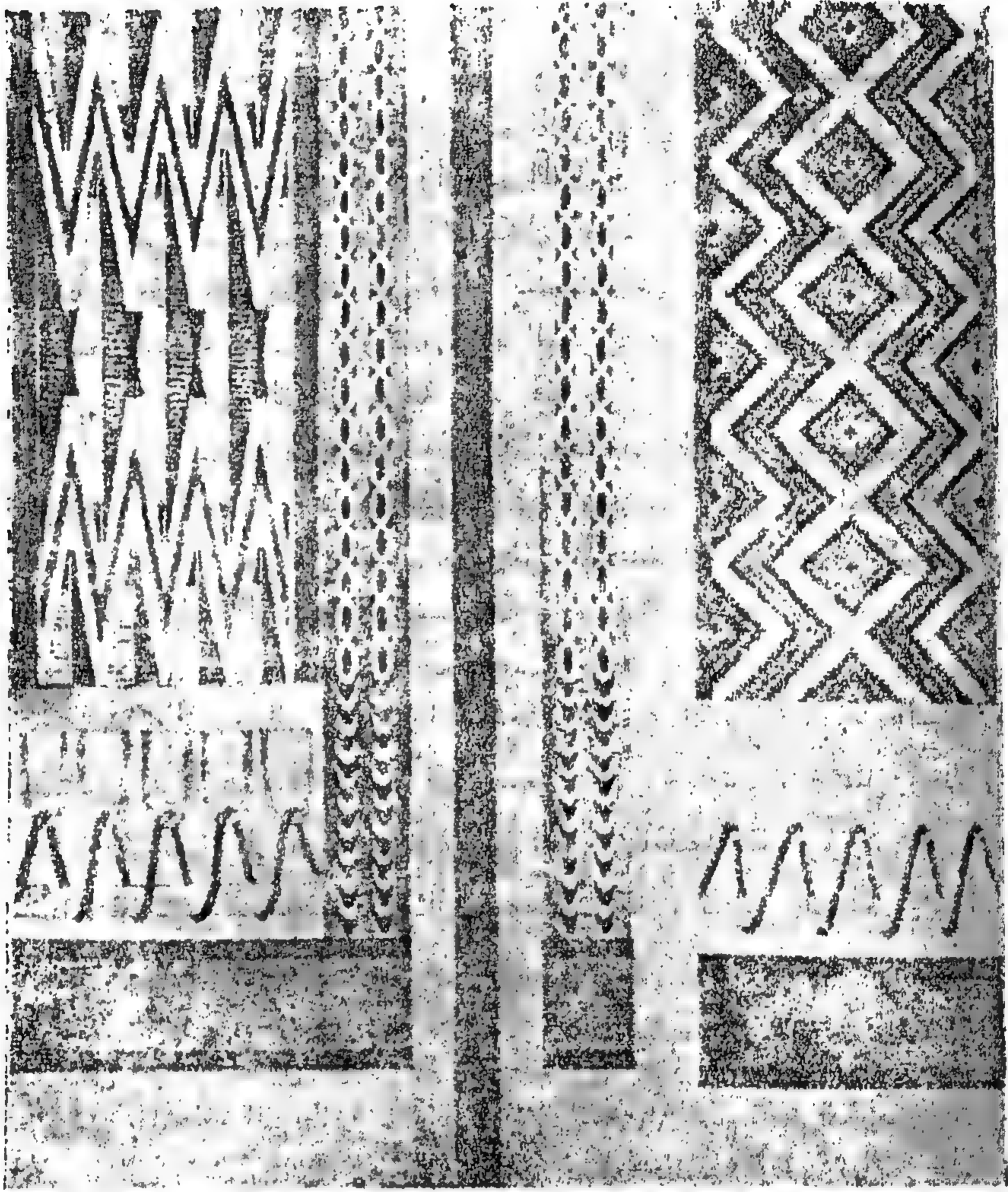
مستعار آخر ، يختلف عن الموجود في اللوحة السابقة • فقد فضل الفنان الشعر المستعار القصير هنا وتسريحة تختلف أيضا عن السابقة ، كما اختار الرداء الطويل — وليس النقبة — وقد اهتم هنا اهتماما كبيرا بعلامات الشرف ، فصورها معه ، حتى وهو يتناول الطعام • ناليد اليمنى هنا ممدودة الى المائدة (لاحظ أنها في وضع غير صحيح لأنها اليسرى) وتحمل اليد اليسرى علامات الشرف من عصا وصولجان • هذا بجانب أدوات الكتابة التي يحملها كاملة على كتفه ، وان كان يجب أن يختفى جزء منها خلف ظهره •

اتخذت صور حسي رع نفس الطابع الفني المصرى الذى كان موجودا فى الأسرة الثالثة وهو أن يمثل الشخص المهم عند الفنان رشيقا نحيفا ، مشدود العضلات •

التصوير :

غير هذه اللوحات يوجد بدھليز بمصطبة حسي رع ، وهو مشيد بالبن ومهد سطحه بالملاط ، صور ملونة تستحق كل الاهتمام ، فهى الحلقة الوحيدة بين صور العصر العتيق والأسرة الرابعة • ومن هذه الصور ما يمثل ستائر الحصر الرائعة التى لونها الفنان بألوان عديدة (ستة ألوان) ، وقد علقت بحبال فى قضبان من الخشب • (شكل ٧٦) • وقد صور الفنان — على الجدار الآخر من الدھليز — بعض المناظر التى تمثل الأثاث الجنازى للمتوفى ، من أسرة ومقاعد وصناديق ، تعددت فيها مساقط الرسم ، رسم بعضه بمسقطه الأفقى ، والآخر بمسقطه الرأسى ، وثالث بمسقطه الجانبى ، وجمع الشكل الواحد أحيانا بين أكثر من مسقط ، وذلك مما يؤدى الى اظهار كل جزء على أوضح ما يكون • وقد ظهر عنصر جديد فى مناظر حسي رع ، وهو تصوير جانب من المناظر الطبيعية • فقد صور الفنان مجموعة من الثيران وتمساح فى غدير •

وتعد مصطبة حسي رع من أقدم المصاطب التى صورت بها المناظر الطبيعية والأثاث الجنازى •



(شكل ٧٦) ما يمثل ستائر الخصر وقد علقت بحبال في قضبان من الخشب

النحت :

من أهم تماثيل هذه الأسرة ، تمثال مؤسسها الملك چسر • وقد عثر عليه في السرداب الواقع الى أقصى الشرق من معبد چسر الجنازى بمنطقة سقارة • والتمثال منحوت من الحجر الجيرى الأبيض وبه بقايا ألوان • ويعد من أقدم التماثيل الملكية ذات الحجم الطبيعى (ارتفاع التمثال ١٤٠ سم جالسا) • وقد وجد داخل السرداب ، شمال الهرم المدرج ، متجها بناظره الى الشمال - من خلال ثقبين دائرين خصصا لذلك فى الجدار الشمالى للسرداب - حيث يوجد النجم القطبى • (ويعتقد

البعض أن هذا التمثال يمثل رغبة الملك في الصعود إلى السماء) .
والتمثال يمثل الملك جسر جالسا ، لابسا الشعر المستعار الأسود على رأسه وفوقه منديل الرأس ذو الثنيات الذي يمثل المرحلة الأولى للباس الرأس المعروف (بالنمس) ، واللحية الملكية المستعارة ، وعباءة طويلة حابكة ، حتى تبدو من تحتها أشكال الجسم الرشيق ، ذى القامة المديدة . وقد جلس الملك على مقعد بسيط ، ذى مسند قصير للظهر ، فى وضع هادىء مستقر ، واضعا يده اليسرى على ركبته واليمنى على صدره . ويتميز التمثال بوجه معبر فيه حزم ، على الرغم من فقدان العينين ، فقد كانتا مرصعتين . هذا بجانب شفتين ممثلتين وبروز الوجنتين ، والتمثال هنا ان عبر عن شيء فهو يعبر عن الملك الاله (صورة ٤٧ أ ، ب) . التمثال معروض بالمتحف المصرى وقد ذكر على قاعدته اسم الملك وألقابه ، منقوشا بالخط الهيروغليفى .

هذا بالنسبة الى تماثيل الملوك فى الأسرة الثالثة ، أما بالنسبة لتماثيل أفراد هذه الأسرة فهي صغيرة فى الغالب ، وتمثل رجالا ونساء ولم تصل الى هذا المستوى من الفن ، فأغلبها مثل برؤوس كبيرة نسبيا ، لا تتفق مع جسم التمثال ، ومثلت أغلب تماثيل هذه الأسرة جالسة والبعض القليل مثله الفنان واقفا .

ومن أطرف تماثيل هذه الفترة تماثيل من حجر الجرانيت الوردى ، معروض بالمتحف البريطانى ، ويبلغ ارتفاعه ٦٦ سم ويعرف اصطلاحا باسم تماثيل « رئيس بناء السفن » وهو يمثل جالسا كأغلب تماثيل هذه الأسرة ، حاملا فى يده اليسرى فأس النجار المميز له . أما اليد اليمنى فقد وضعها على ركبته (صورة ٤٨) . أما الوضع المعروف فى هذه الأسرة لتماثيل الرجال فقد مثلهم الفنان يضعون أيدهم اليسرى مقبوضة على صدورهم أما اليمنى فيضعونها — فى الغالب — اما مفتوحة أو مقبوضة على الركبة . أما فى تماثيل النساء فاليدان مبسوطتان احدهما على الركبة والأخرى على الصدر .

ولعل من أهم تماثيل هذه الأسرات ثلاثة تماثيل من الحجر الجيرى ، اثنان منهما لرجل يدعى « سبا » والثالث لزوجته « نست » بمتحف اللوفر فى باريس . وقد مثل الرجل (صورة ٤٩ أ) بعلامات الشرف

التي وضعت في وضع فريد من نوعه ، لم يعرف من قبل ولا بعد ذلك . فقد مثله واقفا بحجمه الطبيعي بالتقريب (ارتفاع التمثال ١٦٥ مترا والثاني ١٥٩ مترا) ، واضعا يده اليمنى مبسوطة الى جانبه وبين الابهام والسبابة وضع الصولجان (خرب) في وضع رأسى بين الجسم والذراع بما يشبه النقش البارز في جسم التمثال نفسه . أما اليد اليسرى فقد وضعها على صدره ، ممسكا بها عصا طويلة نحتت بطول الجسم .

ويبدو أن طبيعة الحجر لم تسمح له بأن يتبع ما كان متبعا من تشيل صور الاشراف سواء على الجدران أو في الخشب . فقد كانت اليد اليمنى في هذه المناظر تمسك الصولجان في وضع أفقى واليد اليسرى كانت تمتد الى الأمام وتمسك بعصا طويلة . ولهذا لجأ المثال هنا — أغلب الظن — الى هذا الحل الذي يبدو أنه لم يقتنع به فلم يكرره مرة أخرى .

أما تمثال الزوجة فارتفاعه ١٥٢ سم وقد مثلت واقفة في الوضع المألوف ، مضمونة القدمين ، برداء محبوك ، وشعر مستعار ؟ مرتب (صورة رقم ٤٩ ب) وقد زين الفنان اليدين بمجموعة من الأساور ووضع يدها اليسرى على صدرها واليمنى تتدلى مبسوطة على جانبها وقد وفق الفنان في تمثيل ملامح الوجه .

نقوش الاسرة الرابعة :

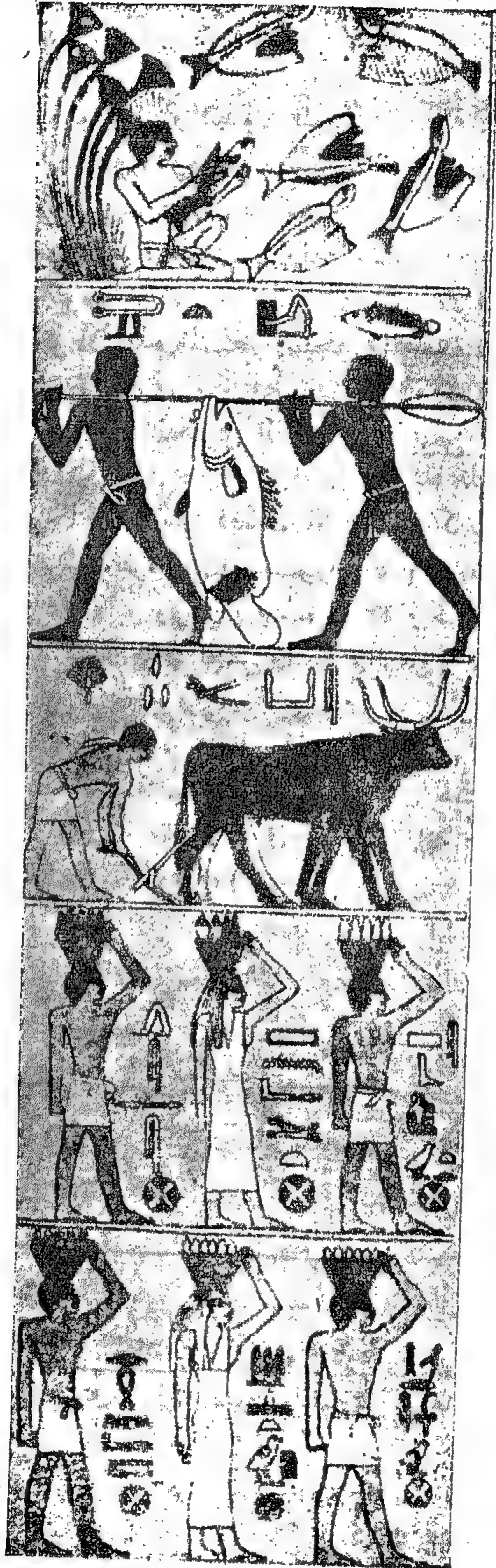
بدأ النقش في عهد الملك سنfro مؤسس الأسرة الرابعة يميل الى الامتلاء . وللأسف لم يبق لنا الكثير من عهده ، فكل ما بقى لنا من نقوش هذا الملك لا يتعدى أجزاء صغيرة من معبد الوادى الذى شيده ائلك فى دهشور ، لعل أهمها ما يصور الملك مع الهة برأس لبؤة تنفث الحياة فى أنف الملك . وصور ممثلات الضياع التى أوقفها الملك — أغلب الظن — للانتفاع بمنتجاتها فى اقامة الشعائر الدينية وقد مثلن على هيئة نساء يحملن المنتجات الموقوفة على المعبد باحدى اليدين ويمسكن بالأخرى علامة الحياة (عنخ) وقد نقش فوق كل منهن اسم النضيعة التى تنتمى اليها بالنقش الهيروغلىفى .

ومن النقوش الهامة في هذه الفترة أيضا نقوش الأثاث الجنائز الخاص بالملكة حتب حرس ، زوجة الملك سنفرو وأم الملك خوفو والمعروضة الآن بالمتحف المصري ، منها ما نقش على الخشب ، ثم غط بعفائف رقيقة من الذهب ، فبدت في غاية الروعة والكمال .

أما نقوش الأفراد في هذه الفترة فقد تطورت أيضا ، وذلك بعد أن أصبحت مقصورة المصطبة الداخلية تكمي بالحجر وتنقش بالصور ، فبدأت المساحات المنقوشة تزداد ، كما اتسعت مناظر المقابر ، وقد يرجع هذا إلى ثراء المتوفى فبدأت تظهر في المقابر جوانب من مناظر الحياة اليومية في ضياع المتوفى وأملاكه . فقد صورت هذه المناظر صاحب المقبرة بصحبة زوجته وأولاده أحيانا وهو يستعرض الحياة اليومية في ضياعه أو وهو يتقبل القربان وقد يصور صاحب المقبرة وعائلته وهم يتركون في صيد البر والنهر أو قد يجمعون الأزهار فترى في مصاطب ميدوم (مثل مقبرة رع حتب وزوجته نفرت ومقبرة نفرتات وزوجته ايت) مناظر تصور الزراعة ، من حرث للأرض وبذر للحب وحصاد للنباتات ، كما صورت أيضا القوارب في النيل لركوب المتوفى كما صورت أيضا مناظر تصور صيد الطيور والأسماك بالشباك وصيد الحيوانات في الصحراء وتربية الماشية وأعمال الفلاحة . وصناعة القوارب وما شابه .

مثال ذلك (شكل ٧٧) ويمثل جزءا من مناظر مقبرة رع حتب في ميدوم حيث تشاهد منظرا يمثل تنظيف السمك وتجفيفه تحت شجيرات ابردى ، ومنظرا آخر يمثل ثقل سمكة كبيرة يعلقها رجلان في مجداف ومنظرا ثالثا يمثل حرث الأرض بالمحراث ويلاحظ أن الثور القريب يخفى الثور البعيد فلا يظهر منه غير جزء صغير في مقدمته ، وأرجله الأربع ومنظرا رابعا يمثل شخوص الضياع من نساء ورجال وهم يحملون إلى المقبرة منتجاتها في صفوف منتظمة . وكانت توقف هذه الضياع أغلب الظن للاتفاق منها على المقبرة (١) .

(١) انور شكري : الفن المصري القديم ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٩٠ .



(شكل ٧٧) جزء من مناظر مقبرة رع حتب

ويلاحظ أن الحيوانات أو الطيور قليلة الحركة ، وذلك بعكس ما نراه في الحياة الطبيعية . وربما يرجع ذلك الى أن تصويرها كان في مراحل الفنية الأولى أو ربما قصد الفنان هذا عن عمد وذلك لكي تكون في متناول يد صاحب المقبرة المتوفى . وقد اختلفت الآراء في الهدف من تصوير الحياة اليومية بالمقبرة فالبعض يرى أنها تعبر عن ثراء المتوفى ويعتقد البعض الآخر أن هذه المناظر ستحول الى حقيقة — بعد قراءة بعض التعاويذ — فتفيد المتوفى . ورأى ثالث يقول أنها صورت لكي نذكر روح المتوفى بالوسط الدينى الذى كانت تعيش فيه .

بجانب النقوش البارزة التى فضلت الامتلاء ، كانت هناك نقوش غائرة وجدت في مصطبة قمرمات (صورة ٥٠) وبعض التماثيل من الجيزة (صورة ٥١) وأبو رواش (صورة ٥٢ و شكل ٧٨) ، كانت تملأ بعجينة ملونة — نتيجة خلط الجص والجير والرمل واللون المطلوب — ثم تترك حتى تجف ، ثم يقوم الفنان بحفر تفاصيلها بالأزميل وفي هذه الحالة يترك النقش بدون تلوين . على أن هذا الفن لم يستمر بعد أن لاحظ الفنان سقوط العجينة بعد ذلك ، ويبدو أن هذا الابتكار كان من أفكار قمرمات نفسه فقد ذكر في مقبرته « انه هو الذى سجل صور الآلهة بكتابة يصعب محوها » (١) .



شكل ٧٨ ، تماثيل (ست كا) وقد سجلت عليه نقوش غائرة ، كانت تملأ بعجينة ملونة .

(١) C. Vandersleyen, Das Alte Aegypten, in Propyläen Kunstgeschichte, Berlin, 1975, S. 277.

ساد النقش البارز الذى يميل الى الامتلاء مقابر الأشراف فى سقارة ودهشور وميدوم حتى أوائل عهد الملك خوفو ، وهو النقش الذى وصل الى قمته فى مناظر معبد الوادى الخاص بالملك سنفرو فى دهشور .

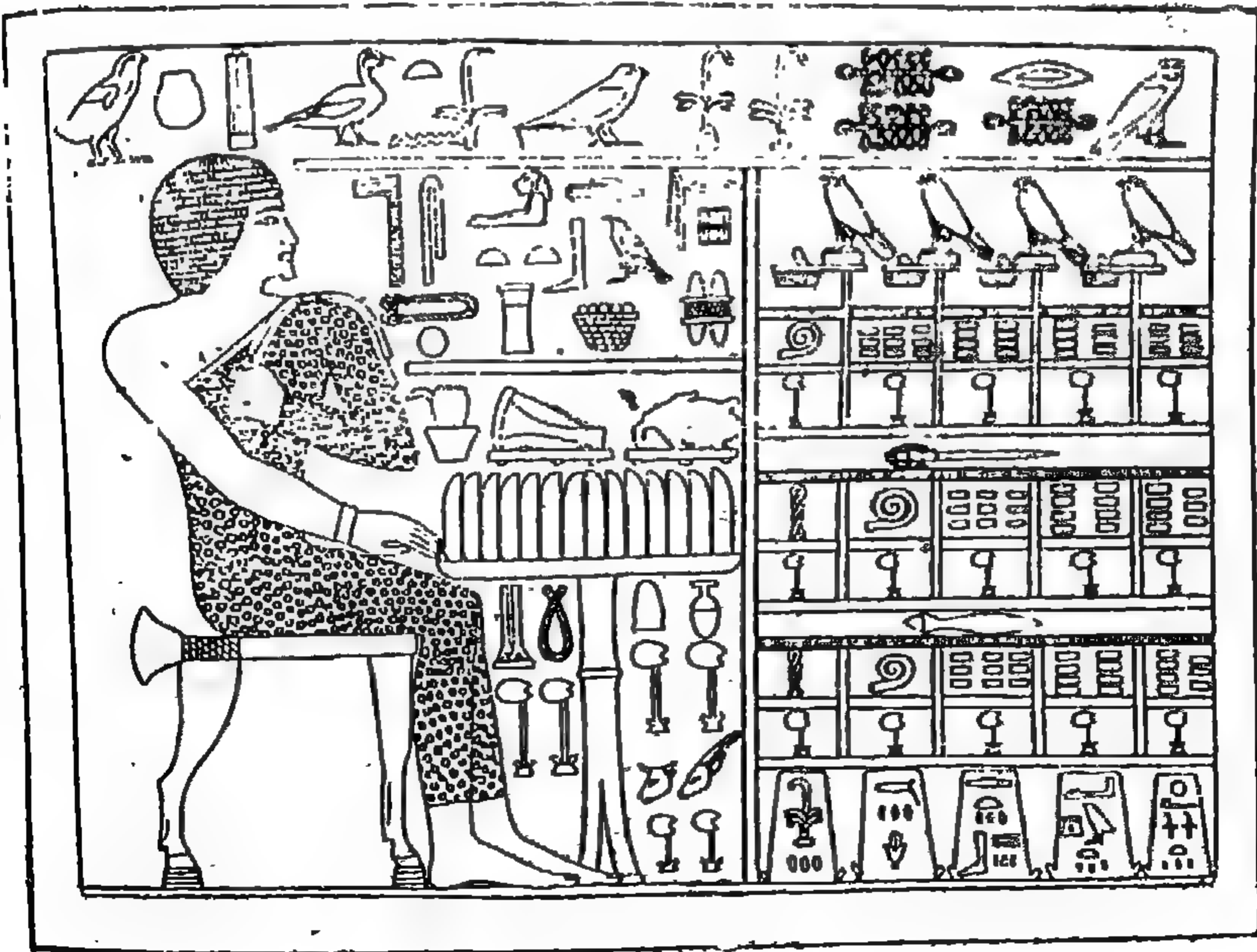
تأثر فن النقش فى عهدهى خوفو وخعفرع أى فى أوائل عصر الأسرة الرابعة الى حد كبير بطابع العمارة الجنازية لكل من الملكين . فقد اهتم هذا العصر بتشيد الأهرامات والمعابد التى حققت لنفسها الجمال والخلود ، ولهذا قل الاهتمام بالزخارف والمناظر والنقوش . لم يبق من نقوش خوفو غير أمثلة قليلة تتميز بدقة نقوشها وقلة بروزها وتقتصر نقوش الملك خعفرع على ألقابه واسمه التى نقشت نقشا غائرا على جوانب تماثيله .

وقد اختلف هذا بالنسبة لمصاطب الأمراء وكبار رجال الدولة فى الجهة الشرقية من هرم خوفو ، فقد كانت فيها مقاصير مبنية من الحجر مما سمح بالنقش عليها . أما بالنسبة لمقابر الأفراد فى الناحية الغربية ، فقد اختفت مناظر الحياة اليومية من على جدرانها ولم يسمح بالنقش الا على لوحات مستطيلة صنعت غالبا من الحجر الجيرى . وكانت غالبا تثبت فى الجدار الغربى لمقصورة القربان ، وقد عرفت هذه باللوحات الجنازية ، وذلك لوجودها داخل المقبرة ، كما أطلق عليها أيضا لوحات القربان حيث نقش عليها صاحب المقبرة جالسا وأمامه مائدة القربان وقد بلغت هذه اللوحات الغاية فى ترتيب مناظرها وفى اتقان نقوشها وفى الاحتفاظ بألوانها ، ومن أهم الموضوعات التى كانت تنقش عليها هى : تصوير صاحب المقبرة جالسا على مقعد بدون مسند ، شكلت أرجله على هيئة أرجل الثور ، مرتديا جلد الفهد أو رداء طويل ، إذا يمتد الى مائدة القربان التى كدست فوقها ألوان الطعام والشراب ، واضعا يده اليسرى على صدره ، قابضة أحيانا على أداة من أدوات الشرف . وقد اصطفيت على المائدة أنصاف الأرغفة وفوقها الطيور واللحوم واءاء التطهير وقد نقش فوق المائدة وتحتها أسماء القرايين المطلوبة .

نجد هذا واضحا على سبيل المثال في لوحة أيونو المعروضة حاليا
بمتحف هلدسهيم بألمانيا الغربية (شكل ٧٩) والتي عثر عليها في مقبرته
بجبانة الجيزة وتبدأ اللوحة بأسماء البخور ثم الدهون والتين والنيذ
ثم القماش والأواني المرمية والخبز والجعة والثيران والظباء .

ويوجد الى اليمين (يمين الناظر) في القائمة بعض أسماء التقدّمات ،
نقشت واضحة في مربعات بأعدادها بالخط الهيروغليفي ، كما نقش
فوق المتوفى في صف أفقي اسمه وألقابه وغالبا ما يكتب اسم صاحب
اللوحة في آخر الصف أو النقش .

ويمكن التمييز بين أربعة أنواع من النقوش ترجع الى هذه الفترة :
نقش قليل البروز متطور عن نقوش الأسرة الثالثة ، ونقش مرتفع
البروز متطور عن المرحلة الأولى للأسرة الرابعة ونقش ثالث متوسط
البروز وهو الذي ساد بعد عهد الملك خعفرع ، ثم نقش غائر بدأ به
الأمراء وقلده الأفراد فيما بعد . وقد بلغت هذه النقوش مستوا من
انكمال لم تبلغه من قبل .



(شكل ٧٩) لوحة أيونو

تقتصر نقوش الملك منكاورع أيضا على ما سجل على جانبي مقعد
أحد تماثيله من ألقاب وأسماء ومنظر لتوحيد القطرين (سماتاوى)
وقد ظهر من قبل على كرسى العرش للتمثال الشهير للملك خعفرع
(صورة رقم ٥٤ أنظر صفحة ١٧٦) •

أما بالنسبة لنقوش الافراد في عهد الملك منكاورع وحتى نهاية
الأسرة الرابعة • فقد عادت بعد موت خوفو مناظر الحياة اليومية الى
الظهور وأضيف اليها موضوعات جديدة في عهد منكاورع • فقد
نجاهل الملك وسمح لكبار الافراد بنقش مقاصيرهم واقامة الأبواب
الوهمية داخل مقابرهم وبذلك عادت الموضوعات التي كانت قد ظهرت
في بداية الأسرة الرابعة في عهد الملك سنفرو • ونعرف من نص في مقبرة
أحد كبار الموظفين المدعو دبحن من عهد منكاورع بالجيزة بأن الملك
عندما كان في زيارة ليتفقد أعمال البناء في هرمه ، رجاه دبحن بأن يأذن
له بتشيد مصطبة قرب هرمه ، فلم يسمح الملك له فقط بتشيد
مصطبة ، بل سمح لصناعه ومهندسيه ببناء المقبرة واقامة الأبواب
الوهمية فيها ونحت تماثيل له بالحجم الطبيعي (١) • وكانت هذه لفظة
كريمة من الملك منكاورع دعت دبحن أن يسجل كل هذا في مصطبة
بالجيزة •

فضل بعض افراد من الأسرة المالكة نحت مصاطبهم بملحقاتها في
الجدار الصخرى للهضبة مما سمح بتعدد الغرف وبالتالي بالتوسع
في مناظر الأعمال اليومية فبالاضافة الى المناظر المعروفة لنا من بداية
الأسرة الرابعة • هناك موضوعات جديدة ظهرت في هذه الفترة منها تمثيل
مجموعة من الموسيقيين أو الراقصين عن قرب من المتوفى وهو يتناول
طعامه لامتاعه وتمثيل الصناع وهم ينحتون التماثيل والأبواب الوهمية
وتمثيل المراكب الشراعية التي كان الهدف منها أن تبحر بالمتوفى الى
الأماكن المقدسة (في أييدوس) أو تسهل للروح الانتقال بوسطتها الى
العرب •

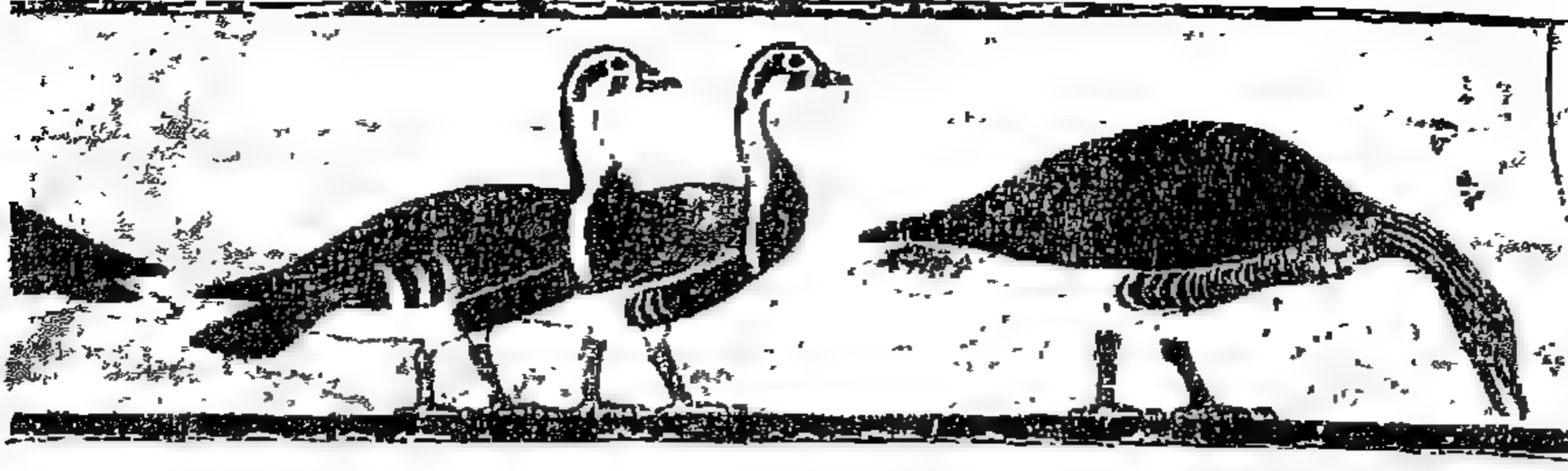
آثرت نقوش المرحلة الأخيرة من الأسرة الرابعة النقش المتوسد
البروز وكان لا بد من معالجة صخر الهضبة في المقابر الصخرية بكسوة
بطبقة من الجص قبل النقش عليه وقد اهتمت هذه النقوش بإظهار
التفاصيل .

التصوير في الأسرة الرابعة :

تميز هذا العصر أيضا بالنجاح البالغ في استخدام الألوان التي نراها
واضحة في لوحة الأوز المشهورة بدقة توزيع ألوانها . فقد كان هناك
أفريز مصور على الدهليز الموصل الى مقصورة القربان الخاصة بالسيدة
ايتت في مقبرتها هي وزوجها قمرماعت في ميدوم . فقد صور الفنان ست
أوزات ملونة على أرضية رمادية ، ثلاث أوزات تتجه الى اليمين
(شكل ٨٠) وثلاث أوزات تتجه الى اليسار (على ساحة قدرها ١٧٣ سم
× ٢٨ سم) . ونشاهد الأوز يرعى على الجسور الطينية التي تحف
بالماء حيث تنمو النباتات . وقد وفق الفنان الى أقصى الحدود في توزيع
ألوان هذه اللوحة ومزجها حتى ظهرت الألوان طبيعية رائعة . فقد
جمعت هذه اللوحة بين الألوان الأبيض والأسود (وبمزجها ظهر اللون
الرمادي) وبإضافة اللون الأحمر الى اللونين السابقين ظهر اللون الأحمر
القاتم (النبتى) . كما تمكن الفنان من استخراج اللون البنى القاتم
بمزج الألوان الأسود والأصفر والأحمر .

وتعد لوحة ميدوم من تحف التصوير الرائعة التي بقيت لنا من عصر
الأسرة الرابعة ، ومثالا رائعا على بلوغ الفنانين المصريين ذروة الإخراج
الفنى في هذا التاريخ المبكر من تاريخ الحضارة المصرية القديمة ،
ومن الطريف أن الألوان — رغم قدمها — تبدو عليها الجودة التي كانت
تبدو عليها منذ أكثر من أربعة آلاف عام .

ولوحة الأوز هي جزء من منظر متكامل في مقبرة ايتت حيث صور
مناظر صيد الطيور بالشبكة والعمل في الحقل .



(شكل ٨٠) أوز ميدوم

النحت في الأسرة الرابعة :

التمائيل الملكية :

يرجع الى هذه الفترة مجموعة من التماثيل الملكية منها الكبيرة ومنها الصغيرة وقد فضل المثال المصري استخدام الحجر في صناعة التماثيل ربما لصلابته وخلوده . وهو سبب أساسي لكي يضمن صاحب التمثال البقاء الأبدى الذي تطلبت العقائد الدينية والجنائزية . وقد التزم الفنان في تمثيل الملوك بقواعد قاسية لم يتحرر منها ولم يسمح له بالتنوع ، ففضل أن يظهرهم بما لهم من قدسية ومهابة وما لهم من اجلال واحترام ، وفضل أن يظهرهم بقوة الشباب وابتعد عن مظاهر الشيخوخة واهتم بالملامح الجميلة ، وابتعد عن الملامح القبيحة ، بمعنى آخر لقد فضل أن يظهر الملك على أحسن ما يكون عليه في العالم الآخر من قوة وشباب ونظمة ومهابة .

لم يعثر حتى الآن على تماثيل ملكية من عهد الملك سنفرؤ . ويرجع الى عهد الملك خوفو تماثيل صغير من العاج ، ارتفاعه ٥ سم ، عثر عليه بثرى عام ١٩٠٢ في معبد خنتي امنتيو (أوزير) في أييدوس ، وهناك احتمال أن هذا التمثال الصغير جدا للملك خوفو قد نذر لمعبد أوزير في أييدوس في عصر متأخر . اذ أنه ليس من المعقول أن مشيد أكبر الأهرامات وأعظمها يسمح لنفسه بأن يكون له تمثال بهذا الصغر

(أصغر حتى من الرؤوس البديلة التي سمح بها) • وقد مثله الفنان جنسا على مقعد بسيط ، ذى مسند قصير للظهر ، فى وضع هادىء مستقر ، لابساً تاج الوجه البحرى الأحمر (طرفه الأعلى مهشم) ، قابضاً يده اليمنى على المذبة التى تبدو واضحة بارزة على ذراعه الأيمن • أما اليد اليسرى فهى موضوعة على ركبته • وقد سجل اسم الملك على كرسى العرش • ورغم صغر التمثال الا أنه يوضح قوة وعظمة خوفو (صورة ٥٣) وهو معروض بالمتحف المصرى •

ويجب هنا الاشارة الى أجمل تماثيل الملك خعفرى والذى يعتبره العلماء بوجة حق *chef-d'œuvre* التماثيل الملكية فى الدولة القديمة وهو التمثال المنحوت من حجر چنيس *Gneiss* الذى حصل عليه الفنان من الصحراء النوبية غرب أبو سنبل وليس هذا الحجر الا نوعا خاصا - وقد لا يكون له مثل - من أنواع الديوريت التى توجد فى مواقع أخرى (١) • ويشل الملك خعفرى بحجمه الطبيعى ، اذ أن ارتفاع التمثال الذى يمثله جالسا على كرسى العرش يصل الى ١٦٨ سم (صورة رقم ٥٤ أ ، ب) • وقد وجد فى معبد الوادى الخاص بالملك فى جبانة الجيزة • ويلاحظ أن التمثال المصرى القديم قد فكر فى اتخاذ شكل جديد لكرسى العرش • فيحمل العرش هنا أسدان ، أسد على كل جانب ، اكتفى الفنان هنا بنحت رأسيهما وسيقانهما • وعلى جوانب كرسى العرش نقش الفنان رمز الوحدة (السماتاوى) بين الشمال والجنوب • وقد مثل الفنان الملك جالسا ، واضعا يديه على ركبتيه ، اليسرى مبسوطة واليمنى تمسك رمزا يعتقد البعض أنه (المكس) وهو الوعاء الجلودى الذى يحوى بردية الطقوس الدينية ، ويرى البعض

(١) الفريد لوکاس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، مترجم بالقاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٦٥٩ •

الآخر فيه صولجانا أو منديلا • وهنالك رأى ثالث يرى فيما يمسكه الملك في اليد اليمنى رمزا للولادة الثانية التي يتغياها الملك في العالم الآخر • ويلبس الملك هنا النقبة القصيرة الملكية ذات الثنيات ، ولباس الرأس المعروف (بالنمس) وقد ميز الجزء الذي يكسى الصدر منه بالثنيات أيضا ، وزين جبهته بالصل الملكي • ويقف خلف رأس الملك الصقر حورس ناشرا جناحيه ، وقد اتقن المثال هنا تمثيل الصقر بجناحيه ورأسه ومنقاره الصغير وعينه المدورتين • ويلاحظ أن الفنان تعمد عدم ظهور الصقر لمشاهد التمثال من الأمام حتى لا يقلل من أهمية رأس الملك خعفرع وقدسيته • على أن وجود الصقر حورس خلف رأس الملك قد يشير — في رأى البعض — الى حماية الصقر حورس للسلك ، إلا أن أحدث الأبحاث تفسر وضع حورس بهذا الشكل في هذا التمثال بأنه قد يمثل الاله حورس نفسه على الأرض ، الذي تجسد في صورة خعفرع وعاش بين رعيته على الأرض • ويرى أنور شكرى (١) أن وضع اليدين على الركبتين إنما أريد به تحقيق الأثر الفنى فحسب ، إذ أن وضع إحدى اليدين على الصدر ما يشغل عن تركيز النظر في الوجه ويقلل من أثر طلعته وأهميته ويتسق هذا الوضع الجديد اتم اتساق مع ما ساد فن النقش من وضوح وجلاء • ويعتقد فستندورف Westendorf أن هذا التمثال يمثل الثالث المقدس أوزير ممثلا في شكل الملك خعفرع وأيزيس ممثلة في كرسى العرش والابن حورس ممثلا في الصقر • أما ملامح الملك فنرى فيها قوة وحزم وقد مثلها الفنان في خطوط بسيطة واضحة •

لقد استوحى المثال المصرى القديم الشكل التكميى في عمل تمثال الملك خعفرع الذى يمتاز بتصميم فريد • فقد وفق المثال في الحصول من تلك الكتلة الحجرية — رغم صلابة الحجر وصعوبة نحته — على تمثال رائع مصقول ذى أبعاد ثلاثة ، مراعى في ذلك النسب الصحيحة للجسد البشرى ، كما نجح في التغلب على صعوبة نحت التمثال من الناحية الجانبية وذلك بنقش رمز الوحدة بين الشمال والجنوب •

(١) أنور شكرى : المرجع السابق ، ص ١٠٠ .
(م ١٢ — تاريخ الفن فى الشرق الأدنى القديم)

ومن التماثيل الملكية التي ترجع الى عهد الملك خعفرع تمثال أبو الهول . وهو يربض على مقربة من معبد الوادى الخاص بالملك خعفرع فى قلب مكان منخفض على الحافة الشرقية متجها نحو الشرق ، وكأنه أول من يحيى الشمس عند شروقها . وهو جزء من مجموعة الملك خعفرع الهرمية . وهو عبارة عن ربوة ضخمة من الصخر كانت فى حقيقة الأمر جزءا من أحد المحاجر التى استخدمها العمال لقطع الأحجار اللازمة لبناء الأهرام والمقابر . وقد تركها العمال على ما يبدو لعدم صلاحيتها . فوق مثال الملك خعفرع فى استغلالها أحسن استغلال ، فتحتها على شكل أسد ضخم رابض له رأس انسانية لها ملامح الملك خعفرع ، وميزها بابتسامة غامضة . وفوق رأس التمثال لباس الرأس الملكى المعروف باسم (النمى) ، وحية الكوبرا على جبهته واللحية الطويلة المستعارة وهما شعاران للملكية (صورة ٥٥) ، وقد وفق المثال فى تمثيل عظمة الملك ومهابته بخطوط بسيطة ولا شك أن هذا التمثال يمثل الخلود ، ورغم أن وجه الملك خعفرع فى هذا التمثال يمثل انقوة والبأس الا أنه يث الأمن والسلام أيضا . ويرى ماسبيرو أن انقن الذى استطاع تجسيم هذا التمثال العظيم فى مثل هذا الصخر الأصم إنما هو فن كامل ، سيد نفسه ، واثق من أسلوبه واتجاهه (١) .

ويبلغ طول التمثال ٧٢ مترا وارتفاعه يزيد قليلا عن ٢٠ مترا ، ومتوسط عرض الوجه ٤١٥ سم ، والأف ١٧٠ سم ، والفم ٢٣٠ سم ، والاذن ١٣٧ سم . وقد أصبح أبو الهول فى الدولة الحديثة يمثل اله الشمس الذى لقب بـ « حور ام آخت » أى الاله حورس فى الأفق واعتبر حارسا للجبانة وأصبح له مكان يعبد فيه ويحج اليه الزائرون .

ويعرف أبو الهول عند الكتاب الكلاسيكين باسم سفنكس Sphinx ويحتمل أن هذا الاسم اشتق من الاصطلاح المصرى القديم « شسب غنخ » أى « الصورة الحية » . أما الاسم الحالى وهو أبو الهول فربما يرجع الى اللفظ المصرى القديم « بو حول » أى بيت الأسد .

(١) محرم كمال ، تاريخ الفن المصرى القديم : القاهرة ١٩٣٧ ، ص ١٢٢ .

تعد تماثيل الملك منكاورع من أهم تماثيل أواخر الأسرة الرابعة • منها الكبير ومنها الصغير ، ومنها ما يمثل بمفرده — مثل التمثال المعروض بمتحف الفنون الجميلة ببوسطن والمنحوت من المرمر المصرى — ومنها ما يمثل مع زوجته الملكة ، ومنها ما يمثل كفرد فى مجموعة ثلاثية مع الالهة حتحور وشخص ثالث يمثل أحد الأقاليم المصرية • ولعل الجديد هنا هو تمثيل الملك والملكة فى كتلة واحدة واقفين جنباً الى جنب (صورة ٥٦) • وقد عثر على هذه المجموعة فى معبد الوادى للملك منكاورع بالقرب من الهرم الثالث فى جبانة الجيزة ، ويصل ارتفاعها ١٤٣ سم ويقف الملك وزوجته الملكة خع مرر نبتى على قاعدة واحدة • ويكاد قوام الملكة يماثل فى الطول قوام الملك • ويتقدم الملك خطوة بجله اليسرى الى الأمام أما الملكة فتقدم القدم اليسرى قليلا عن اليمنى ، ويلبس الملك لباس الرأس (النمى) والدقن الملكية المستعارة والنقبة الملكية القصيرة ، وتحيط الملكة بوجهها الصبوح الجميل الملك بذراعيها اليمنى ، وتلمس باليد اليسرى ذراعه اليسرى القريبة منها دليل على الود والمحبة المتبادلة بينهما • وقد مثل الفنان الملك واقفا والذراعان متدليان على طول الجسم • وقد أمسك بكل يد علامة (المكس) التى تحدثنا عنها بالتفصيل عند الحديث عن تمثال الملك خعفرع • وتدل بقايا ألوان على أجزاء من هذا التمثال أنه كان ملونا والتمثال منحوت من حجر الجرايوكه Greywacke والتمثال معروض بمتحف الفنون الجميلة ببوسطن •

ثم هناك المجموعات الثلاثية للملك منكاورع التى اكتشفها ريزنر Reisner فى معبد الوادى للملك منكاورع • ثلاثة منها تمثل الملك يتوسط كلا من الالهة حتحور وشخص ثالث (امرأة) يمثل أحد الأقاليم المصرية • أما المجموعة الرابعة فتمثل الالهة حتحور جالسة والملك واقفا على يسارها وامرأة واقفة تمثل إحدى الأقاليم المصرية على يمينها • ويعتقد أن عدد هذه المجموعات كان يصل الى ٣٨ مجموعة تستل أقاليم مصر السفلى والعلية فى ذلك الوقت وان لم يكشف منها غير أربع مجموعات فقط •

والصورة رقم ٥٧ تمثل إحدى هذه المجموعات الثلاثية التي يتوسط الملك منكاورع فيها بقامته المديدة ، لابسا التاج الأبيض والذقن الملكية المستعارة والنقبة الملكية القصيرة ذات الثنيات ، وذراعا متبديلتان على منوال الجسم ، وممسكا بكل يد علامة (المكس) — كلا من الالهة حتحور على اليمين وامرأة تمثل الاقليم السابع عشر من أقاليم الصعيد — وفرقها نقش اسم الاقليم بكتابة هيروغليفية بارزة — على اليسار وتدل آثار من لون في بعض أجزاء هذه المجموعة على أنها كانت ملونة • فقد لون جسم الملك باللون البنى المحمر ، وفضل للسيدتين اللون الأصفر الفاتح واتخذ لون الشعر اللون الأسود ويعد تمثال الالهة حتحور وقد توجت بقرص الشمس وقرني بقرة من أوائل التماثيل التي تمثل الالهات وحتحور على وجه الخصبوص في الدولة القديمة • ويلاحظ هنا أن الفنان أعطى ملامح الملكة للالهة حتحور وللسيدة التي ترمز للاقليم ولعل السبب في ذلك هو صعوبة تخيل وجه كل من الالهة حتحور والسيدة التي ترمز للاقليم لعدم وجوههما في الواقع •

مثل الفنان الملك واقفا يخطو برجله اليسرى خطوة الى الأمام ، وتقف الالهة حتحور على يمينه وقد طوقته بذراعا اليسرى خلف ظهره ، وترك ذراعا اليمنى تتدلى على طول الجسم بكف مضمومة ، وقدم قدمها اليسرى قليلا عن اليمنى ، وقد مثلت ممثلة الاقليم في نفس وضع الالهة حتحور ولكنها طوقت الملك بيدها اليمنى وتقف مضمومة القدمين وقد سجل على قاعدة المجموعة اسم الملك وألقابه بنقش هيروغليفى جميل ، والمجموعة منحوتة من حجر الجرايوكه (١) ويصل ارتفاعها الى متر واحد تقريبا ومعرضة بالمتحف المصرى •

(١) اختلف العلماء في نوع الحجر المنحوت منه مجموعات الملك منكاورع ، فمنهم من يرى انها منحوتة من حجر الشست Schist ومنهم من يرى انها منحوتة من حجر الاردواز (Schiefer) Slate ورأى ثالث يقول انها نحتت من حجر البازلت Basalt ، الا أن العالم الفريد لوكاس يرى أن هذه التسميات في غير محلها ويرى أن هذه المجموعات قد نحتت من حجر الجرايوكه Greywacke وهو نوع من الصخور الكوارتزية ، دقيق الحبيبات ، مدمج ،

أما المجموعة المعروضة في متحف الفنون الجميلة ببوسطن (صورة رقم ٥٨) فتمثل الالهة حتحور (الهة السماء) جالسة ، يتوج رأسها قرص الشمس بين قرني بقرة فوق الشعر المستعار . ويقف الملك على يسارها وتقف ممثلة الاقليم الخامس عشر من اقاليم الصعيد على يمينها . مثل الفنان هنا الالهة حتحور وهي تطوق بذراعها اليسرى الملك منكاورع الواقف بجانبها وتلمس بيدها اليمنى ذراعه اليمنى القريبة منها . وقد مثل الفنان الملك بتاج الوجه القبلي والذقن الملكية المستعارة والنقبة القصيرة وهو يخطو برجله اليسرى خطوة الى الأمام ، وترك ذراعه اليسرى على طول الجسم وتمسك يده علامة (المكس) . أما اليد اليسرى فتمسك دبوس القتال الذي نحته المثال فوق كرسى الالهة حتحور . وقد مثلت ممثلة الاقليم الخامس عشر من اقاليم الصعيد واقفة تتدلى ذراعاها بطول الجسم بكفين مبسوطتين وتتقدم القدم اليسرى قليلا عن القدم اليمنى . أما قدما الالهة حتحور فمضمومتين جنباً الى جنب ويلاحظ التشابه الواضح بين ملامح كل من حتحور وممثلة الاقليم وملامح الملكة خع مرر نبتى زوجة الملك منكاورع وقد نقش على قاعدة التمثال اسم وألقاب الملك منكاورع .

وقد عثر على هذه المجموعة في معبد الوادى للملك منكاورع وكان بها آثار ألوان تدل على أنها كانت ملونة والمجموعة منحوتة من حجر الجرايوكه ويصل ارتفاعها الى ٨٣ر٥سم وقد مثل الملك في هذه المجموعات معتد بنفسه له مكاته ومهاتته .

وعلى الرغم من أن تماثيل منكاورع لها مكاتتها من كمال الصنعة ومهارة النحت ، إلا أنها لم تصل الى الكمال الذى وصله تمثال الملك خعفرع وروعته .

صلد ، بلورى ، يشبه الاردواز كثيرا في مظهره ، ويتراوح لونه عادة بين اشهب فاتح واشهب داكن مع خضرة طفيفة أحيانا ، ولهذا يخلط البعض بين حجر الجرايوكه والشمست والاردواز لانهما يشبهانه كثيرا الى درجة لا يمكن تمييزها عنه الا بفحص قطاعات دقيقة منها فحسا ميكروسكوبيا . وهذه الأحجار توجد جميعا في مكان واحد في عدة أماكن بالصحراء الشرقية (أنظر : الفريد لوكاس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، مترجم بالقاهرة (بدون تاريخ) ، ص ٦٧٣ .

تماثيل الأفراد : من ابداع ما خلفه فن النحت في عهد الدولة القديمة عامة ، وفي عهد الملك سنفرو بوجه خاص ، تماثلان من الحجر الجيري الأبيض من ميدوم وهما **يمثلان الأمير رع حتب وزوجته الأميرة نفرت** بارتفاع ١١٨ سم (صورة ٥٩) ويمتازان بجديتهما وبقاء الوانهما . فقد مثل الفنان كلا منهما بحجم يقرب من حجمه الطبيعي ، جالسا على مقعد له مسند خلفي مرتفع ، ولقد أبدع الفنان وأجاد في التعبير عن وجه رع حتب وما يتخلله من عظام يشف عنها انحدار صفحة الخد ، وأوضح التقطيب بين العينين ، وسجل الكسور حول الفم ، كما فضل ترصيع العينين حتى بدت وكأن الحياة تدب فيهما ، وأوضح شارب الأشفب الأنيق ، وشفتيه المثلثتين ، وجسمه البنى وشعره الأسود القصير ، وقد زين عنقه بتميمة (ربما لحمايته) . وفضل له الوضع الذي شاهدناه عند تماثل الملك چسر ، واضعا يده اليمنى مضمومة الى صدره ، واليسرى مضمومة أيضا على ركبته . وهذا هو الوضع الطبيعي المفضل بالنسبة للملوك والأمراء والأشراف وكبار رجال الدولة .

أما الزوجة نفرت فقد فمثلها الفنان جالسة في وضع هادئ ، واصعة يديها على صدرها ، وفضل اللون الأصفر الفاتح لجسدها ، وميزها بوجه صبوح جميل وعينين مرصعتين . كما حلى عنقها بعقد لون بالوان زاهية ، أما شعرها الأسود المستعار الذي يكاد يصل الى كتفيها فزينه بأكليل محلى بزهورات رقيقة ذات ألوان بهيجة ، كما أبدع الفنان في تجسيم أعضائها — كالنهدين والذراعين — حتى بدت واضحة رغم رداءها الأبيض الطويل .

وقد يؤخذ على المثال هنا أنه لم يهتم بالرجلين فظهرت غليظة نسبيا في التماثلين . ومن تماثيل عهد الملك سنفرو أيضا يوجد تماثل صغير لرجل يدعى متن ، مثله الفنان في نفس الوضع الذي مثا. فه الملك چسر من قبل .

ومن أهم تماثيل الأفراد في عهدي الملك خوفو والملك خعفرع **تماثل الأمير حم ايون المعروض حاليا بمتحف هيلدسهيم Hildesheim** بألمانيا الغربية (صورة ٥١) وقد مثله الفنان جالسا بحجمه الطبيعي (بارتفاع ١٥٦ سم) في الحجر الجيري ، على كرسى بدون مسند .

وقد عثر عليه يونكر Junker في مصطبه بالجبانة الغربية في الجيزة .
ويعد هذا التمثال من الملامح المميزة لفن صناعة التماثيل في هذه الفترة ،
وخاصة اذا علمنا أن الملك خوفو قد حرم — أغلب الظن — عمل
التماثيل الكاملة في عهده ، حتى أنه لم يعثر له حتى الآن على تمثال
كبير له يمثله مثل أغلب الملوك في الدولة القديمة وقد يكون ذلك دليلا
على أن هذا التمثال نحت بعد وفاة الملك خوفو .

ويتميز التمثال بصفات عديدة تدل على أن الفنان قد اعتمد على
شخصية حم ايون عند نحته هذا التمثال له . فقد مثله واضعا يده
على ركبتيه ، اليمنى مضمومة وبداخلها (المكس ؟) واليسرى
مبسوطة . كما أوضح ثدييه المستلثتين وما تحتها من شعص شعص ، وعنته
الضخم وأنفه المميز ورأسه المخلوق . وتدل آثار اللون الأسود لشعره
واللون البنى المحمر لجسده على أن التمثال كان ملونا . لا شك أن
هذه الملامح الواضحة تدل على أن الفنان كان مقيدا بالصورة
الطبيعية لصاحب التمثال . ويلاحظ أن التمثال قد فقد جزءا من وجهه
وقد رسم الآن كما هو واضح في الصورة (رقم ٥١) .

وهناك في متحف الفنون الجميلة ببوسطن تمثال نصفي يرجع الى
هذه الفترة أيضا وهو منحوت من الحجر الجيري بارتفاع ٥٠ر٦ سم
للأمير **عنخ حاف** وقد وجد على قاعدة مرتفعة في مصطبه بالجيزة
وهو زوج أحد بنات الملك خوفو . وقد أبدع الفنان في تصوير قوة
اللامح وجهه حتى لتبدو طبيعية (صورة ٦٠) بما فيها من عظام الرأس
والوجنتين ، ودقة تشكيل الشفتين والحاجبين والجيوب تحت العينين .
وقد كان هذا التمثال النصفي ملونا باللون البنى المحمر . وتدل الملامح
الواضحة أيضا في التمثال النصفي لعنخ حاف أن المثال المصري كان
مقيدا بشخصية صاحب التمثال عند نحت تمثاله .

ظهر للمرة الأولى في الأسرة الرابعة تماثيل تمثل الشخص جالسا
متربعا على هيئة **الكاتب** مثل **تمثال ستكا** (صورة ٥٢ وشكل ٧٨)
ابن الملك **چد ف رع** والتمثال منحوت من حجر الجرانيت الوردي
وقد مثله الفنان جالسا متربعا على قاعدة كبيرة ، عاقدا ساقيه تحته ،
على هيئة **الكاتب** . ويسند يده اليسرى المبسوطة ملف البردي المفتوح

على فخذه في حين يتأهب للكتابة بيده اليمنى التي كان بها — أغلب الظن — قلم من البوص خاص بالكتابة على البردى • وقد مثل ستكا بشعر مستعار ، يرفع رأسه ويتجه بعينه الى الانسان الذي سوف يملأ عليه ما يكتبه • وجسمه مكنتز بالشحم (قارن تمثال حم ايون صورة ٥١) • التمثال ارتفاعه ٢٨ سم وقد عثر عليه بالقرب من هرم جدف رع في جبانة أبو رواش ومعرض الآن في متحف اللوفر في باريس •

ولعل الغرض الأساسي من هذا الوضع هو التعبير عن ثقافة صاحبه ولا سيما أنه مثل به بعض أمراء الدولة القديمة أو قد يكون صاحب التمثال كاتباً ويأمل أن تخلد له وظيفته في العالم الآخر •

الرءوس البديلة :

ترجع هذه الرءوس (صورة ٦١ أ ، ب) الى عصرى الملك خوفو والملك خعفرع وكان الملك خوفو قد حرم — أغلب الظن — اقامة التماثيل في مقابر الأفراد حتى لا تؤدي لها الشعائر والطقوس • ويعتقد أن الملك خعفرع سمح لبعض كبار الأفراد بهذه الرءوس • وكانت توضع في مشكاة مخصصة لها بحيث تنظر الى الشمال من خلال نقبين خصصتا لذلك في الكتلة الكبيرة الحجرية التي كان يسد بها مدخل حجرة الدفن • وكانت هذه الرءوس بديلة عن التماثيل ، ففي المصاطب التي وجدت بها اختفت منها التماثيل ، ولهذا يطلق عليها الرءوس ابديلة وكان الغرض منها هو أن تتعرف فيها الروح على صورة صاحبها اذا دخلت المقبرة ، فلا تخطئ جثته ، وهو الغرض الأساسي من اقامة التماثيل للموتى داخل المقابر منذ بداية الدولة القديمة •

وتكون هذه الرءوس في مجموعها (يصل عددها الى عشرين رأساً) مرازاً جديداً لم يكن معروفاً من قبل • ولم يعرف أيضاً بعد عصر الملك خعفرع • وقد وجدت هذه الرءوس كلها — باستثناء رأسين بديلين — في جبانة الجيزة الغربية وأغلبها منحوت من الحجر الجيري الجيد وبدون ألوان وأغلبها بشعر قليل — حتى النساء — أو بدون شعر وبعضها بدون أذن ، ربما لأن الأذن كانت تضاف اليها • ويلاحظ أن الرقبة منحوتة نحتاً كاملاً حتى يمكن اقامة الرأس في المكان المخصص

لها . وهناك احتمال كبير بأن الرءوس البديلة نحتت بحيث تشابه أصحابها حتى يمكن أن تتعرف عليها الروح بسهولة في العالم الآخر . ويؤكد هذا الملامح الشخصية الفردية لكل رأس ، فكل منهم ملامحه بن حيث نحت الفم والذقن والأثف والعينين ويختلف شكل رأس الواحد عن الآخر حتى يخيل للمشاهد أن كل رأس تمثل صورة شخصية Portrait لصاحبها . وقد نحت المثال معظمها كأنما برأت من كل أعراض الدنيا وعبرت عن كل ما يتمناه أصحابها لأنفسهم من صحة وقوة . و (صورة رقم ٦٠ أ ، ب) تمثل رأسان بديلان لرجل وزوجته وهما منحوتان من الحجر الجيري بارتفاع ٣٠ سم و ٣٠ سم وفد عثر عليهما في قبرهما في جبانة الجيزة ومعرضان بمتحف الفنون الجميلة ببوسطن . ويتضح فيهما الاهتمام بالملامح الرئيسية في الوجه والتعبير عنها بخطوط قوية صريحة .

وهناك مثل فريد لرأس فريد معروض في المخزن المتحفى لكلية الآثار بمنطقة الجيزة ، وهو منحوت من الحجر الجيري وارتفاعه ٢٧ سم وبه آثار جبس على الأذن اليسرى ومن الغريب أن الفنان أوضح سمات الشلل النصفى الظاهر على الخد الأيسر (بالنسبة للناظر) والذي وصل تأثير الى الفم والعين اليسرى (*) (صورة ٦٠ ج ، د) .

وهذا دليل آخر يؤكد أن الفنان المصرى القديم كان مرتبطا بالملامح الشخصية الفردية لكل رأس يقوم بنحتها .

النقش في الأسرة الخامسة :

مال النقش في الأسرة الخامسة الى عنصر الزخرفة ، وقد وضع هذا في العمارة سواء في العمارة الدينية أو الجنائزية أو في مقابر الأشراف . وقد فضل فنانون هذه الأسرة قلة البروز في النقش . وقد تميزت

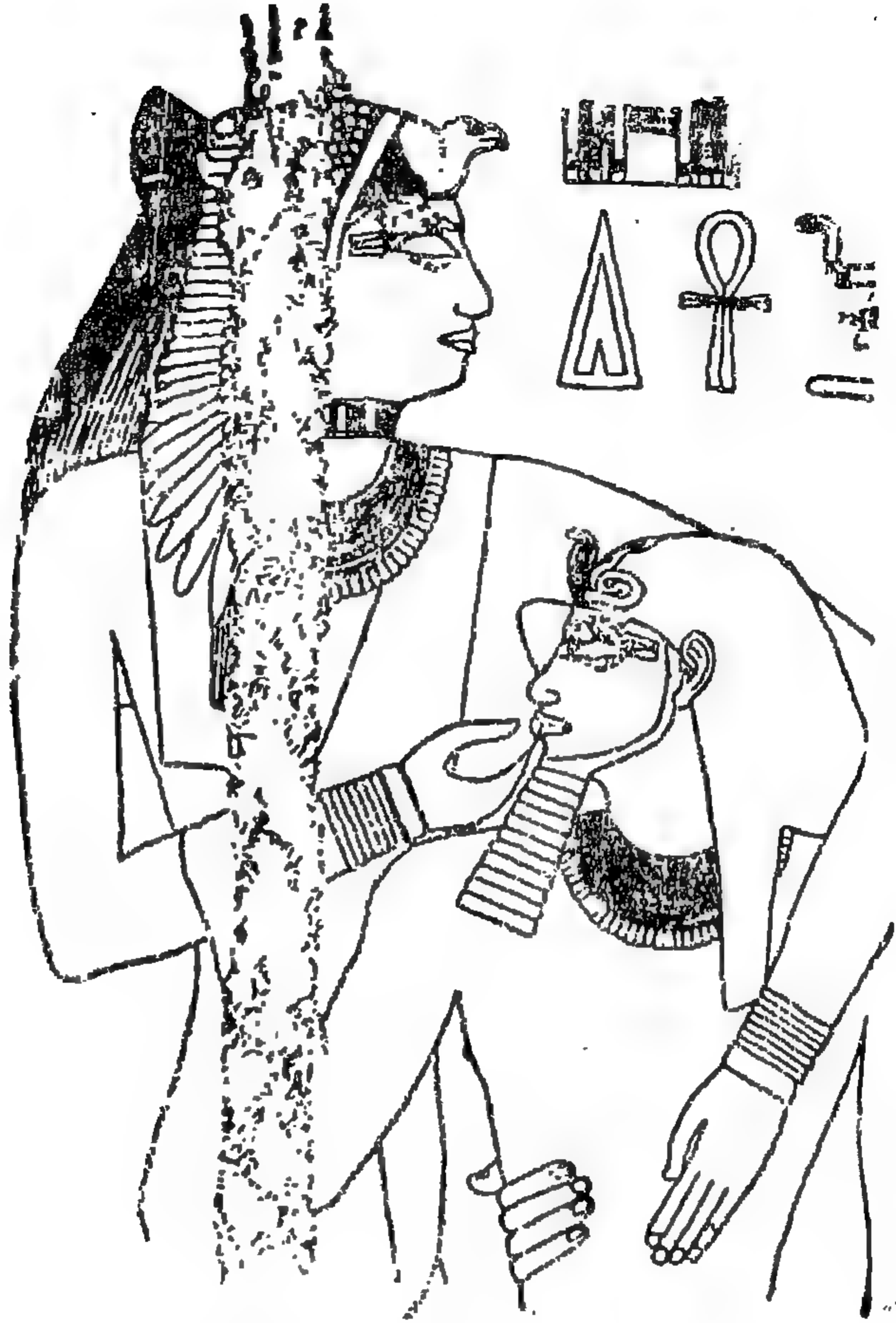
* واحب هنا ان اتقدم بالشكر الجزيل الى صديقى وزميلى الأستاذ احمد الصناديلى مراقب عام كلية الآثار الذى أعطانى بعض الصور النادرة (أرقام ٦٠ ج ، د ، ٧٣ و ٧٥ ، ١٧٦ ، ب) من مجموعته الخاصة والمنشورة في هذا الكتاب .

نقوش الملك وسر كاف مؤسس الأسرة الخامسة وخليفته الملك ساحورع
بانجمال والرقعة والدقة التى افتقدناها فى نقوش أواخر هذه الأسرة
فى معبد اله الشمس الذى شيده نى وسر رع واستمر فى نقوش الملك
أوناس (ونيس) آخر ملوك هذه الأسرة .

النقوش الملكية :

لعب اله الشمس رع دورا كبيرا فى الأسرة الخامسة ولهذا شيده له
ملوك الأسرة الخامسة معابد له ، وهى المعروفة بمعابد الشمس ،
وقد استمرت هذه العادة طوال عصر الأسرة الخامسة ثم اختفت بعد
ذلك ، ولم يبق من هذه المعابد الا معبد الشمس الذى شيده الملك
نى وسر رع - سادس ملوك الأسرة الخامسة - فى منطقة أبو جراب
شمالى سقارة . فقد نقشت وزينت بعض جدران هذا المعبد بمناظر
تمثل مظاهر الطبيعة فى مصر وخيراتها ، فمنها ما يصور نمو النباتات
وصيد الحيوان والأسماك ومنها ما يمثل شعائر تأسيس المعبد والمناظر
الخاصة بالاحتفال باليوبيل الملكى (حب سد) .

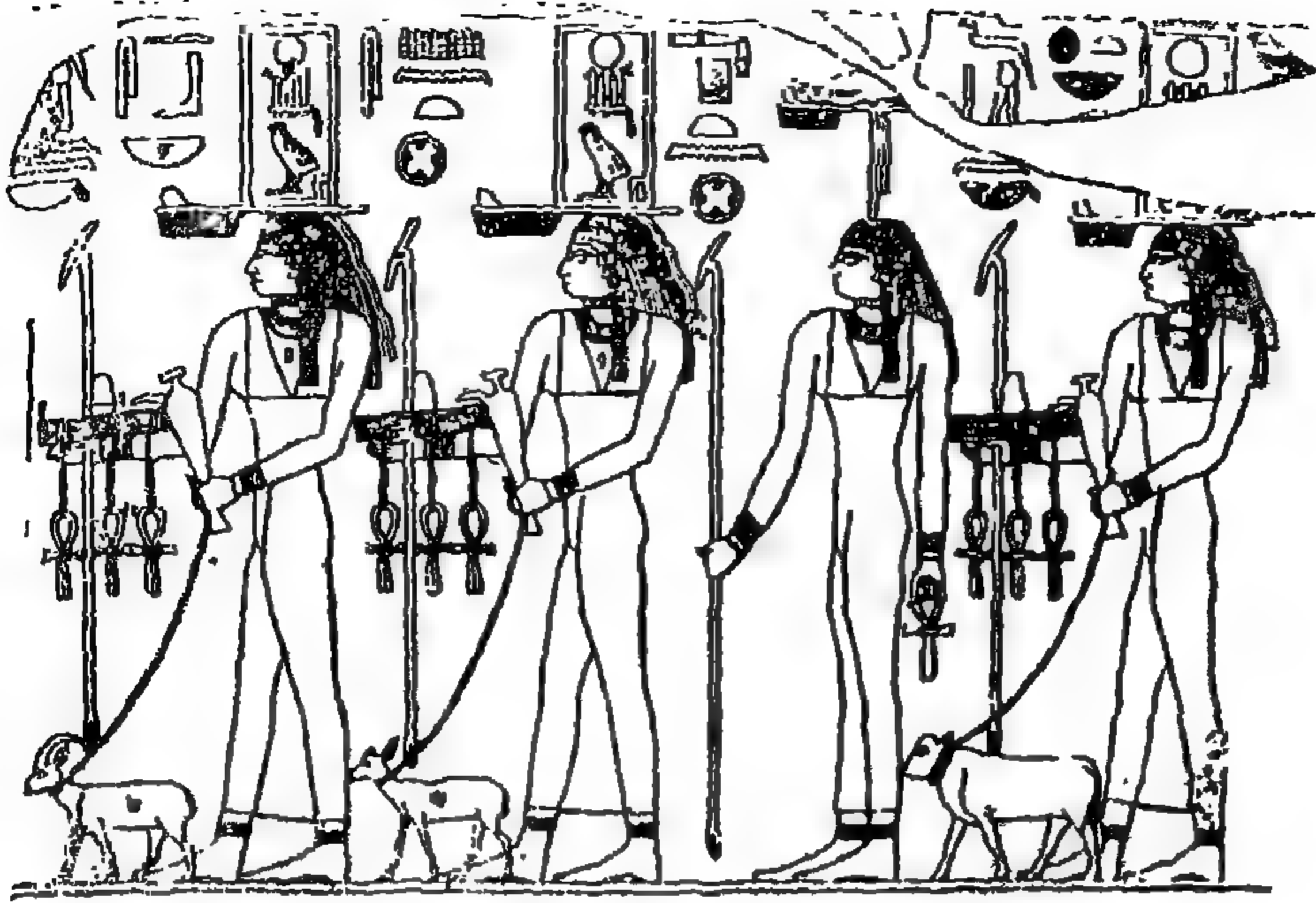
ومن المعابد الجنائزية هناك المعبد الذى أقامه الملك ساحورع
فى منطقة أبو صير (٥٤ كم شمال سقارة و ١١ كم جنوب القاهرة) .
ويمتاز هذا المعبد بالفخامة الفنية فهو يتميز بأبهائه الفخمة المحمولة
على أساطين من الطراز النخيلى ، بمعنى أن الفنان المصرى صمم تاج
الأسطون على شكل حزمة جريد النخل ، من أسفل ونحتها فى كتلة
من حجر الجرانيت مكونا بذلك أساطين ذات تيجان نخيلية . أما نقوش
هذا المعبد فأغلبها تهشم وضاع ولم يبق منها الا بعض المناظر التى من
أهمها ما يمثل الملك مع الآلهة نخبت - الهة الصعيد - وهى ترضع
الملك الشاب (شكل ٨١) وقد مثلها بصورة انسانية وتوجها برمز
الآلهة نخبت ، وهو طائر الرخمة ناشرة الجناحين ، فوضعه فوق رأسها
نسائية . وزين رقبته وصدرها بالعقود ، وحلى معصمها بالأساور .
حظ أن الفنان المصرى أتبع قواعد المنظور عندما نقش يد الآلهة
، تستدير لتختفى خلف ثديها .



(شكل ٨١) الالهة نخبت ترضع الملك ساحورع

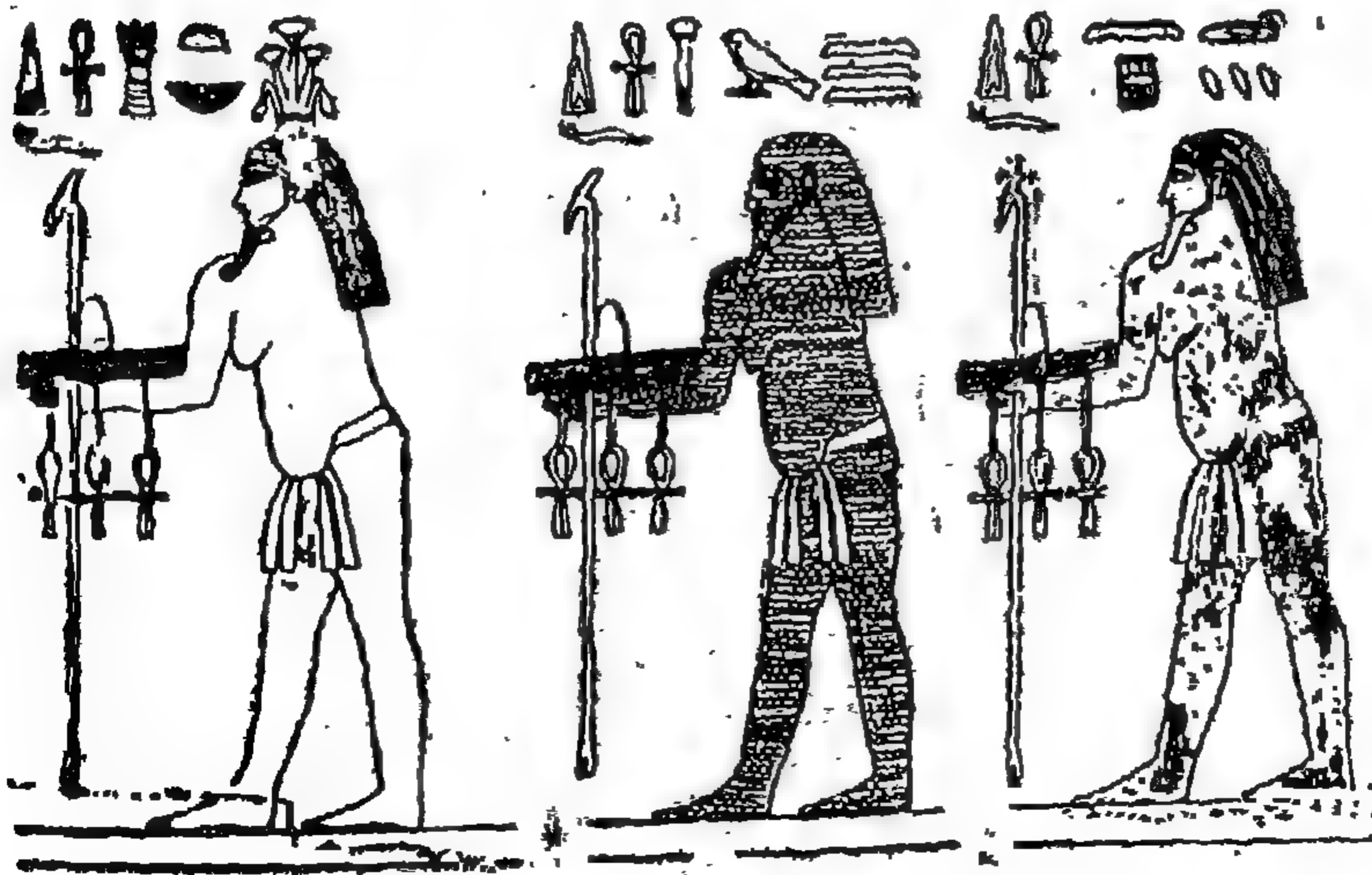
وهناك أيضا بعض المناظر التي تمثل الملك يتقبل القربان من ممثلى الضياع والأقاليم الموقوفة على المعبد . وقد مثل الفنان المصرى القديم هذه الضياع على هيئة فتيات بقامات مديدة (شكل ٨٢) ونقش فوق كل منهن اسم الضيعة أو الاقليم بجانب اسم الملك ساحورع .

ولم يصور الملك يتقبل القربان من ممثلى الضياع والأقاليم فحسب بل يُقبلها أيضا من عناصر الطبيعة المختلفة التي جسدها الفنان فى هيئة الهة مثل الهة النيل (حعبى) فمثله ممثلىء الجسم والبطن وتوجه بالبردى . واله البحر (واج ور) وقد امتلأ جسمه بتموجات البحر واله الحب والحصاد (نبرى) . وقد امتلأ جسمه بالحبوب (شكل ٨٣) .



(شكل ٨٢) ممثلات الضياع

تميزت النقوش الملكية عن نقوش المعابد الدينية والمعابد الجنائزية ونقوش الأفراد بمتون الأهرام التي وجدت على جدران غرفة الدفن والحجرات المتصلة بها في هرم الملك أوناس (ونيس) آخر ملوك الأسرة الخامسة في سقارة وقد تميزت بالدقة في النقش والكمال في التلوين . وتعد سجل حضارى حافل لتفكير الانسان المصرى القديم خلال عصور الدولة القديمة .



(شكل ٨٣) آلهة بعض المظاهر الطبيعية

نقوش الأفراد :

أدى ازدياد ثراء كبار رجال الدولة والأشراف في الأسرة الخامسة الى اتساع المقابر واتساع حجراتها . وقد أدى ذلك بدوره الى التوسع في موضوعات النقوش في هذه الفترة . فقد أضيف اليها موضوعات جديدة بجانب الموضوعات السابقة التي انتهت بها نقوش الأفراد في الأسرة الرابعة . وكان من أبرزها ادخال تصوير الحياة اليومية الى المقاصير الداخلية الخاصة بالخدمة الجنازية ، وتصور ألعاب الصبية ، وما يصور ألعاب المصارعة وقد وفق الفنان في منح هذه الصور نصيبا من الحركة والحيوية كما استطاع أن ينفذ فيها قواعد المنظور ، مثل الاكتفاء بالأجزاء الواضحة من الأجسام دون الأجزاء التي تخفيها . كذلك صور الفنان في هذه الفترة العراك الودى بين رجال المراكب . هذه المناظر تظهر بوضوح في مقبرة تى ومقبرة بتاح حتب في سقارة . وقد صور الفنان بعض الملاحين يتضاربون بعصيهم الطويلة ، والبعض الآخر يحافظ على توازن المركب ، وذلك بغرس العصي في قاع النهر وقد حاول الفنان أن يظهر الجهد على وجوه المتعاركين وقد نجح في ذلك . كذلك أهتم الفنان في هذه الفترة بالمناظر التي تمثل حياة الصحراء والقنص ، فصور حيوانات الصحراء من ضباع وأسود وثبأ ووعول وقد نجح في تصويرها حين تخرج طليقة ، فيفترس أقوى منها الضعيف وصورها وهي تتوالد وتتكاثر وصورها مع الصيادين الذين يتابعونها بكلاب الصيد . ولعل الجديد هنا — في مقبرة بتاح حتب — هو تصوير تموجات الصحراء أى مرتفعاتها ومنخفضاتها ، وتصور الحيوانات تقف على هذه التموجات مباشرة ، وليس — كما كان متبعاً — على خطوط الوقوف المستقيمة المعروفة من قبل .

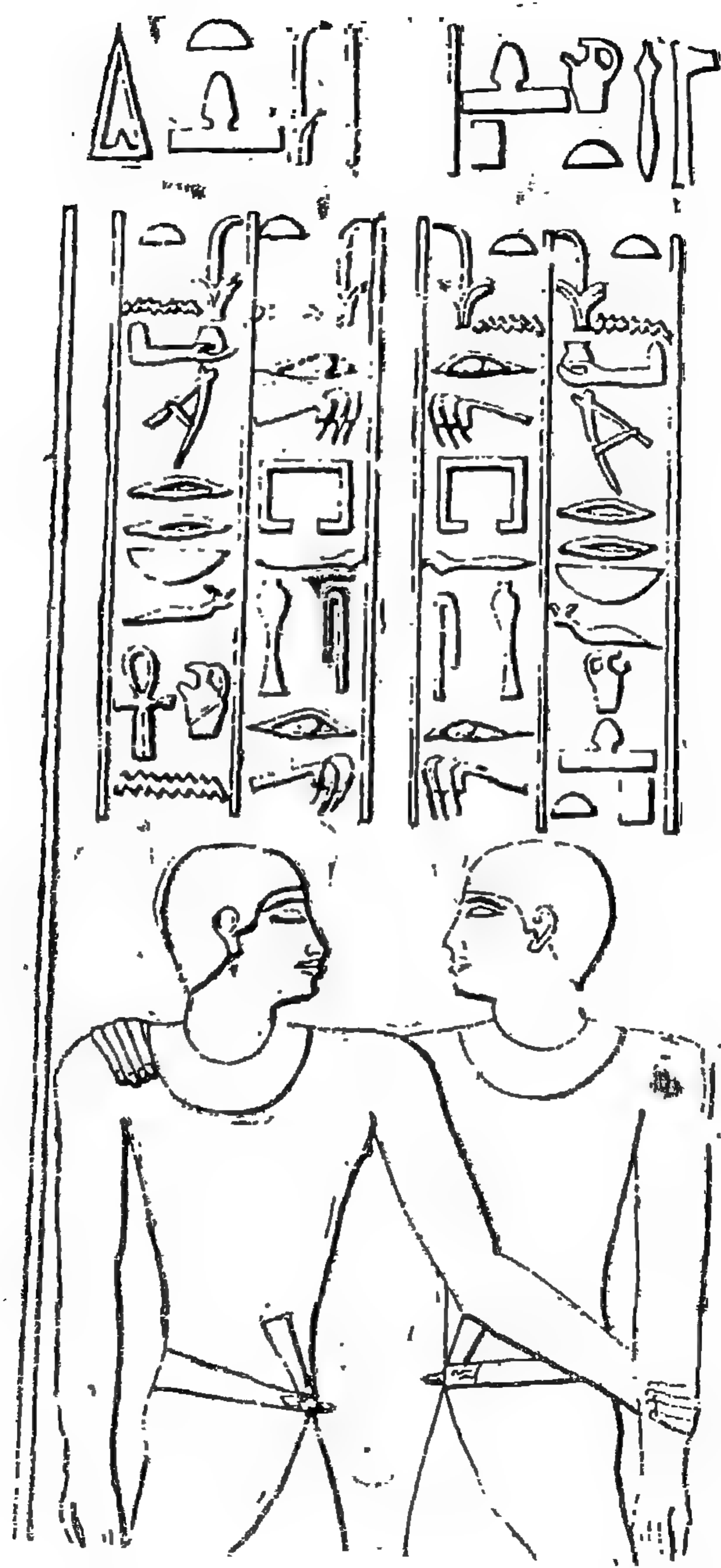
أدى اتساع المقابر الى تزين جدرانها بموضوعات منها المعروفة من قبل ومنها الجديدة كما شرحنا ، وكانت تنقش في صفوف عرضية ، تلو بعضها بعضاً ، وقد تبدو متشابهة الا أنها تختلف في التفاصيل .

ولعل من أجمل مقابر سقارة التي يجب الإشارة اليها :

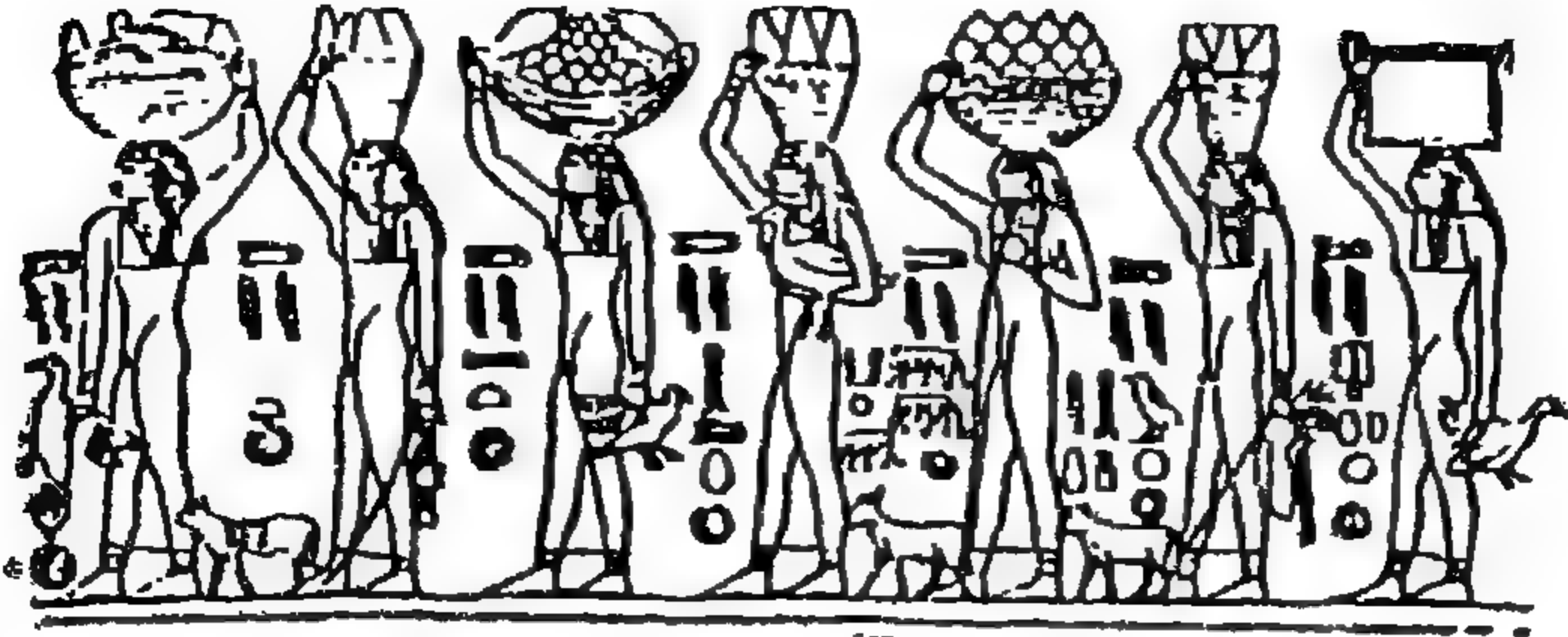
١ — مقبرة نفر : كشفت عام ١٩٦٥ ، وترجع الى أوائل عهد الملك
هرير كارع ، ثالث ملوك الأسرة الخامسة ، وتزين جدرانها مناظر
عديدة شائعة ملونة ، منها ما يمثل الطير وهى تحوم فوق أحراش
البردى ومنها ما يمثل اقتراع سيقان البردى وجمعها وحملها لصنع
مراكب البردى ومنها ما يمثل خروج قطع الماشية يتقدمهم عجل صغير
من مجرى مائى ومنها ما يمثل صيد الطيور بالشباك وحملها ونقلها
وصيد الأسماك بالشباك وعصر النبيذ . ويلاحظ القرد الذى يساعد
العمال أثناء عملية العصير (صورة ٦١) وهو منظر غير مألوف فى مناظر
الدولة القديمة فى سقارة ، بجانب مناظر حاملى القربان والاضاحى
ومناظر الرعاة وعراك البحارة ، واستمتاع المتوفى هو وزوجته بالغناء
والموسيقى . وتتميز المقبرة بالعديد من الأبواب الوهمية (صورة ٦٢)
حيث أنها مقبرة جماعية .

٢ — مقبرة نى عنخ خنوم وخنوم حتب : بدأ اكتشافها عام ١٩٦٤
واستكمل عام ١٩٦٥ تكررت فيها أغلب الموضوعات السابقة . ولعل الجديد
عنا أن الفنان صور أكثر من مرة صاحبي المقبرة وهما يتعانقان (صورة ٦٣
شكل ٨٤) . وقد صور نى عنخ خنوم وهو يمسك بذراع خنوم حتب
الذى يضع ذراعه على كتفه . وقد يشير هذا المنظر للعلاقة الودية التى
بينهما . ومنظر العناق بين الأصدقاء غير معروف فى مقابر أشراف الدولة
القديمة وان وجد بالنسبة للزوج وزوجته والأم وأبنتها .

٣ — مقبرة تى : لازالت مقبرة تى — رغم المقابر المكتشفة حديثا —
من أجمل مقابر الأشراف فى سقارة وأشهرها ، وأغناها فى المناظر
وأجملها فى النقوش . فقد أبدع الفنان المصرى القديم فى تزين جدرانها
بمناظر جميلة رائعة ، منها المناظر المعتادة التى تمثل مشلات الضياع
وقد حملت كل منهن خيرات ضيعتها على رأسها وأمسكت باحدى يديها
أوردة أو بطة أو سحبت بحبل عجلا (شكل ٨٥) (لاحظ حجم العجل

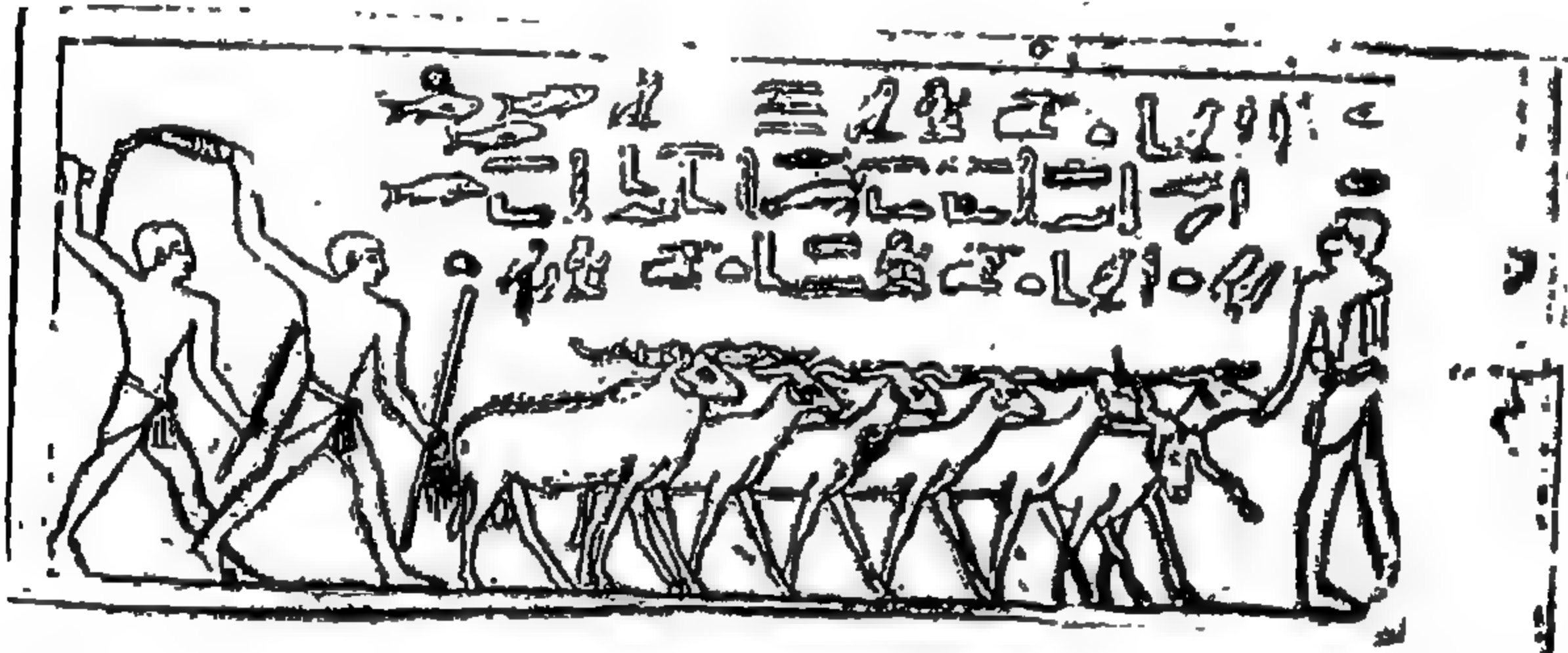


(شكل ٨٤) نى عنخ خنوم وخنم حتب يتعانقان

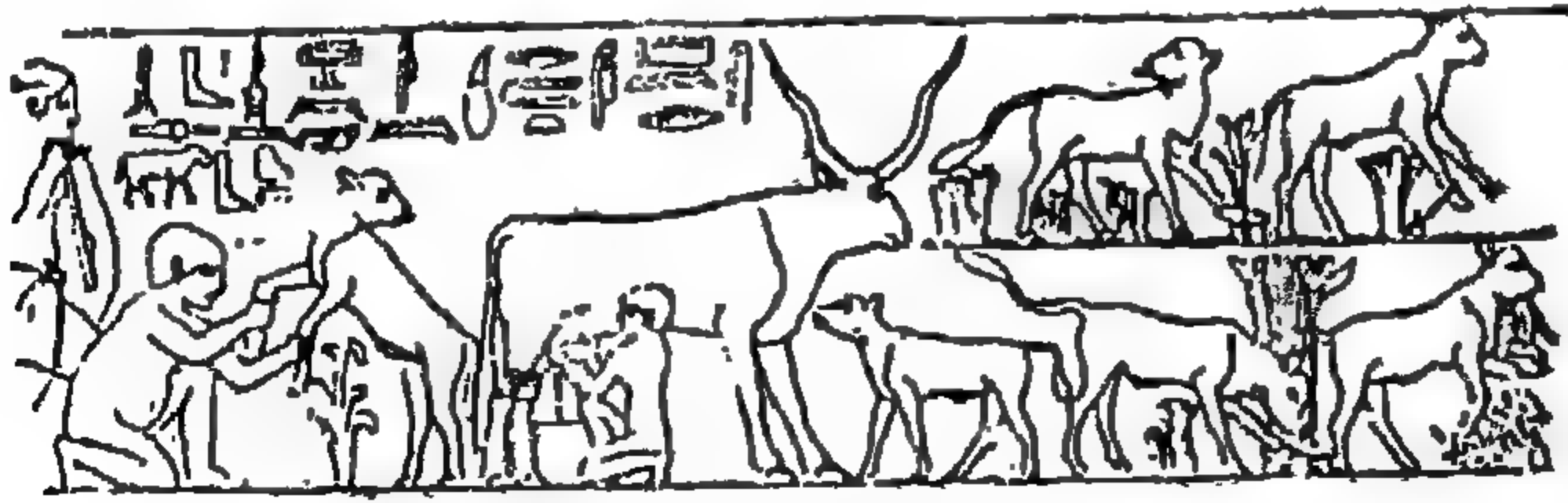


(شكل ٨٥) ممثلات الضياع

وحجم الأوزة) ومنظر الاضاحى والمناظر التى يشاهد فيها تى ما يجرى
من عزق للأرض وغرس للحب وكيفية ادخال الحب الأرض الطينية
بواسطة قطع من الأغنام (شكل ٨٦) ومناظر الحرس (شكل ٨٧)



١ (شكل ٨٦) ادخال الحب الأرض الطينية بواسطة قطع من الأغنام

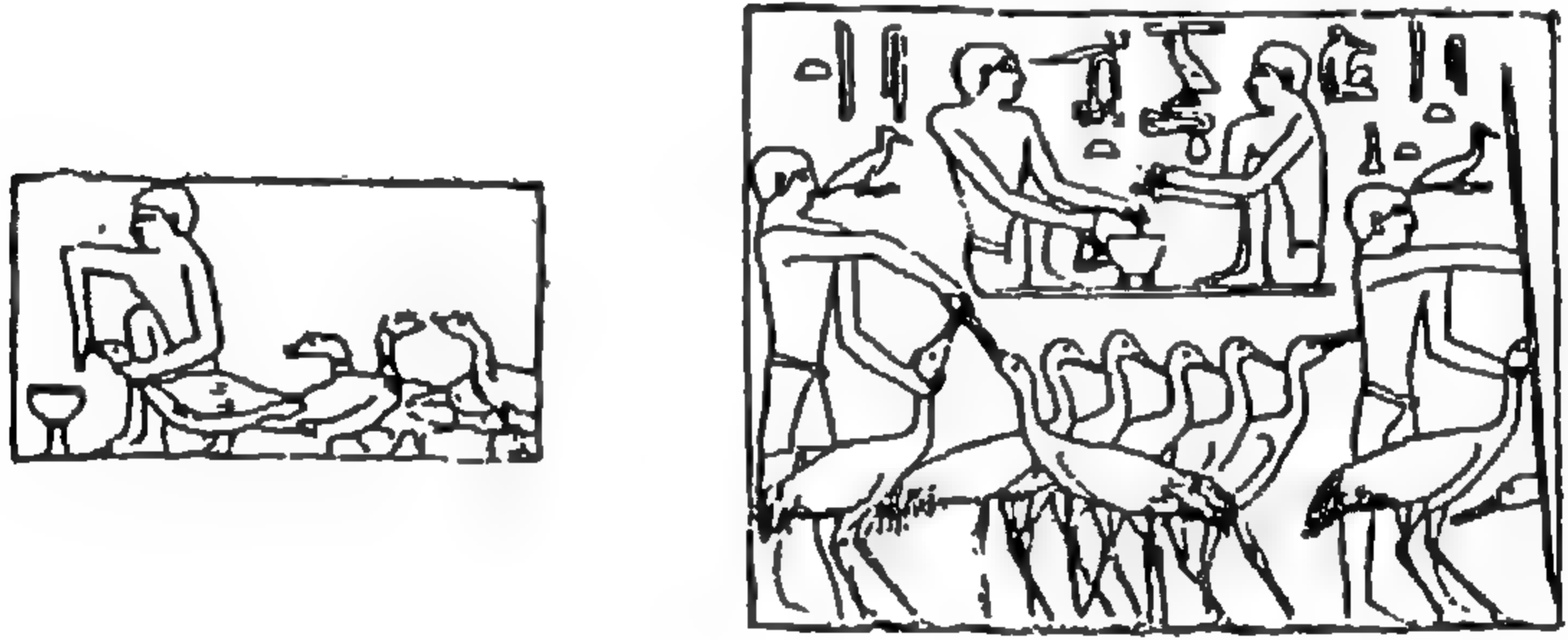


بقرة تحلب وقد وقف صغارها من حولها



(شكل ٨٧) حث الأرض

والدرس والتدريبية ومناظر تسمين الأوز والطيور والكركى (البشروش)
 (شكل ٨٨) في مزرعة دواجن • والمناظر الخاصة بالصناعات المصرية
 كأعمال النجارة وصناعة المراكب (شكل ٨٩ أ ، ب ، ج ، د) ومناظر
 صناعة الأواني الفخارية والحجرية والنحاتين وصانعى الجلود • ومنظر
 نى في زورق بدغل من البردى (شكل ٩٠) ، مملوء بمجموعة كبيرة
 من الطيور والأعشاش الصغيرة التى تأوى إليها أفراخ الطير ، بينما يتسلق
 انمس سيقان البردى المتمايلة ليسرق ما بداخل هذه الأعشاش ،
 فيفزع كبار الطير ونشاهد فى دغل البردى نفسه فرس النهر وهو يهاجم
 تمساح • وهناك زورق آخر يتقدم زورق تى وبه مجموعة من الصيادين
 تحاول صيد أفراس النهر بالحرا ب ويلاحظ الغضب الواضح على
 احدهم (صورة ٦٤) •

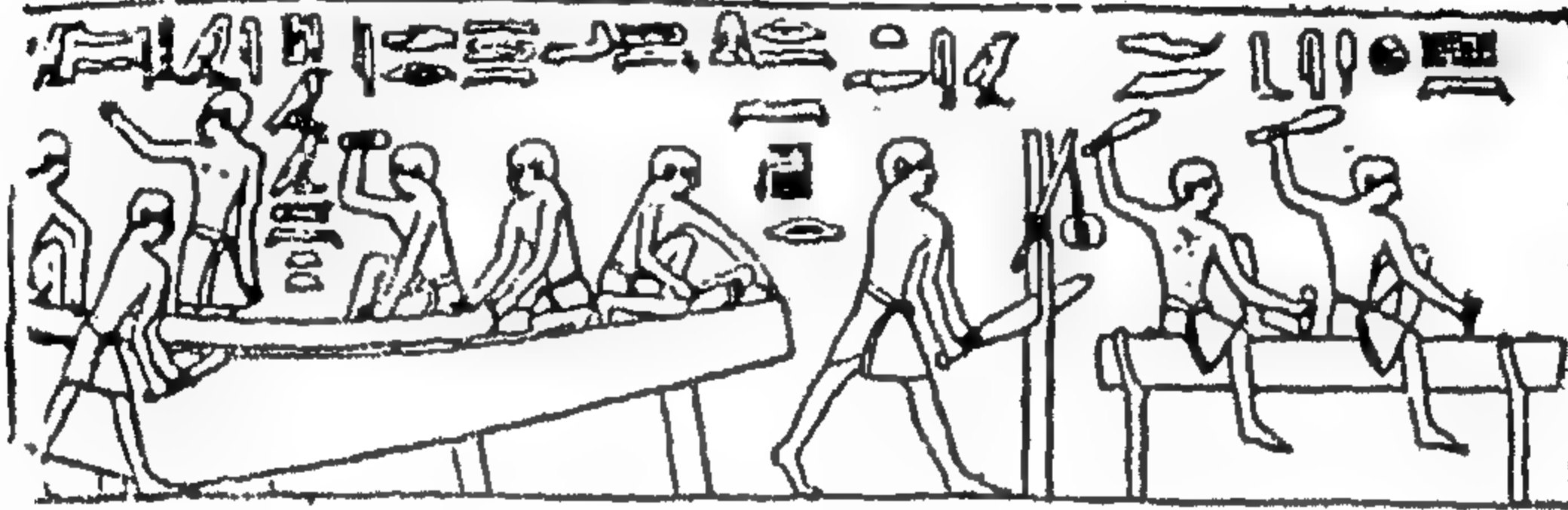


(شكل ٨٨) تسمين البشروش والأوز



(شكل ٨٩ ، ب) أعمال النجارة

(م ١٣ - تاريخ الفن فى الشرق الأدنى القديم)



(شكل ٨٩ ج ٤ د) صناعة المراكب



(شكل ٩٠) تى فى زورق بدغل من البردى

وهناك منظر جميل يمثل بعض الرعاة وهم يقودون قطيعا من الماشية في مجرى مائى . وقد وفق الفنان المصرى فى توضيح شفافية الماء على الحجر بطريقة فنية رائعة (صورة ٦٥ وشكل ٩١) . ويشاهد أمام قطع الماشية رجلا يحمل عجلا صغيرا على كتفيه وتتبعه أمه صائحة ، رائعة رأسها تجاهه ، وهى تعبر المجرى المائى بسهولة ويتبعها القطيع كله ، ثم هناك منظر معبر لولادة عجل (صورة ٦٦) ويلاحظ آلام الوضع على الأم وقد خرج لسانها من فمها .

لازت حتى الآن مقبرة تى من أجمل مقابر أشراف الأسرة الخامسة فى سقارة وأغناها فى المناظر وأروعها فى النقوش من حيث الدقة والحيوية ، وتحرر بعض مناظرها من الأوضاع التقليدية الموروثة ، مما يجعلها أقرب الى المناظر الطبيعية .



(شكل ٩١) قطع من الماشية فى مجرى مائى

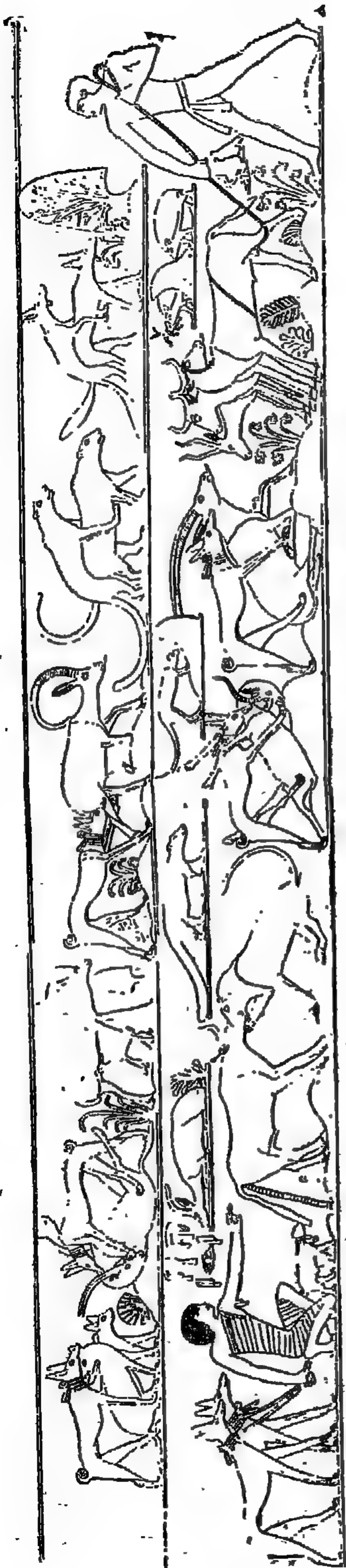
٤ - مقبرة بتاح حتب :

قد تفوق مقبرة بتاح حتب مقبرة تى رقة فى بعض رسومها ، ولكنها لاتضاهيها فى تنوع صورها وهى مقبرة يتقاسمها مع موظف آخر يدعى آخت حتب . وقد يكون من الأفضل هنا أن نشرح بإيجاز أحد جدران هذه المقبرة حتى تتخيل جزءا مما سجل على جدرانها من مناظر مختلفة .

يسجل الجدار الشرقى لمقصورة بتاح حتب أهم مناظر المقبرة وأكثرها دقة وأرقها صناعة ، ويكشف لنا عن مهارة الفنان المصرى فى الحفر والزخرفة والتلوين . نشاهد - فى (شكل ٩٢) - بتاح حتب واقفا ، يمسك بيده اليمنى العصا الطويلة ، وباليده اليسرى رمز الولادة المائية ؟ وهو يتابع ما يحدث فى الحياة اليومية من أعمال مختلفة ، وما يقوم به الصبية من ألعاب مسلية ، والرجال من معارك ودية ، وهم داخل المراكب فى النيل أو الممرات المائية . وقد سجل كل هذا بالصورة فى سبعة صفوف أفقية متعاقبة على الجدار الشرقى لمقصورة القربان .

نشاهد فى الصف العلوى منظرا يمثل جمع البردى من المستنقعات ، وخوض الرجال بماشيتهم عبر مجرى مائى به تمساح . ونرى الصبية - فى الصف الثانى - يلعبون ، بعضهم يدورون على أعقابهم بينما يمثل آخرون المحاور التى يدورون عليها . وهناك الصبية ، وهم يجلسون على الأرض وأصابع ايدهم تمسك بأصابع أقدامهم ، ثم منظر الولد الراكع الذى يحاول الإمساك بأقدام زملائه الأربعة والمنظر الطريف للولد الراكع والمذى يركب ولدان على ظهره ، وهى اللعبة المعروفة باسم (جمال الملح) . وألعاب أخرى طريفة . أما مناظر جمع الغنم وعصره فتوجد فى الصف الثالث .

ولعل من أجمل مناظر هذه المقبرة ما صور فى الصف الرابع ، ويمثل حياة الصحراء والقنص (شكل ٩٣) . وقد قسم هذا الصف الى قسمين فكلاب الصيد تهاجم الضباع والوعول والظباء فى الصف العلوى ، يلاحظ الغزالة التى ترضع رضيعها والحيوانات الأخرى . ويوجد فى القسم الثانى من هذا الصف مناظر عديدة ، منها ما يمثل صيادا يمسك بمقود كليين للصيد . وقبله تزين بقميص ملون بخطوط عرسية ، وهو يشير الى أسد ينقض على ثور . وهناك كلاب صيد



(شكل ٩٣) كلاب الصيد تهاجم الضباع والوول والظباء في الصف العلوى
ويوجد في الصف الاسفل مناظر مختلفة للصيد والقنص ، منها الكلاب
التي تشير للفر في الظباء والاسد الذى يفترس ثورا

ويصور الصف الخامس صيد الأسماك بالشباك ويقوم به مجموعة من الصيادين داخل مراكبهم ثم منظر آخر يمثل الأسماك وهي تجف على الشاطئ ، ويشاهد الرجل العجوز الذي يساعده صبي صغير في تصفير أحد الحبال . ويمثل الصف السادس صيد الطيور بالشباك . ونلاحظ في الصف الأعلى من هذا الصف مجموعة من الرجال يسحبون الشباك بشدة الى حد جعلهم يرقدون على ظهورهم ويوجد أسفلهم مجموعة من الرجال جالسة على استعداد لشد حبال الشبكة ، ويضع رجلان الطيور في داخل صناديق ، ورجلان احدهما يحمل صندوقين والآخر يحمل صندوق به طائرين فوق رأسه . وتمثل مناظر الصف السابع والأخير معركة ودية بين رجال ثلاث مراكب بينما يجلس رجل عجوز في مركب رابعة يستمتع بغذائه وشرابه .

المناظر المسجلة على الجزء الآخر من الجدار الشرقي (شكل ٩٤) تمثل بتاح حتب واقفا بملابسه الرسمية والذقن المستعارة ، ممسكا العصا الطويلة بيده اليمنى ويمسك باليد اليسرى رمز الولادة الثانية ؟ وهو يشاهد - كما هو مسجل بالنص والصورة - الهدايا والخيرات المقدمة له من قرى الشمال والجنوب ، كما يشاهد بعض تمارين الشباب في المصارعة . اذ يوجد في الصف الأعلى مناظر معبرة لستة أوضاع في المصارعة يقوم بها بعض الفتية ، كما يمشى البعض الآخر بخطوة عسكرية يتقدمهم شاب مقيد . ونشاهد في الصفين التاليين الصيادين ، وقد عادوا بصيدهم ، ومعهم كلابهم . فالصياد ذو الملابس المخطط يعود بكلابه ومع صيده داخل صندوقين ويحمل صائد آخر ما اصطاده من الطباء ، كما نرى أسدا وفهدا ، كلا منهما داخل قفص ويسحبان على زحافة .

تمثل الصفوف الأربعة الباقية مناظر الحياة في الحقل (صورة رقم ٩٧) ، فهناك من يطعم ثورين باليد ، ثم مجموعة من الثيران ومجموعة من البط والأوز والحمام والبشروش . وقد حاول الفنان هنا التحرر من الأوضاع التقليدية بالنسبة للاتباع . ورغم الثراء الواضح في مناظر هذه المقبرة ، فمن الملاحظ أنه لا يوجد منظر واحد للحرث والبذر أو الحصاد على جدران مقصورة بتاح حتب .

(شكل ٩٤). بفتح حتب واقفا يتابع ما يحدث في الحياة اليومية من اعمال مختلفة

النحت : تماثيل الملوك :

من أشهر تماثيل ملوك الأسرة الخامسة ثلاثة تماثيل : رأس ضخيم كان لتمثال من حجر الجرانيت الوردي للملك وسر كاف مؤسس الأسرة الخامسة . وقد عثر عليه في المعبد الجنائزي الخاص بالملك في جبانة سقارة ويعد هذا الرأس من أقدم التماثيل الضخمة للملوك في مصر القديمة . ويمثل الرأس الملك بلباس الرأس المعروف باسم « النمى » ويتوج جبهته الصل الملكى . والوجه على بساطته تتجلى فيه القوة والعظمة . وتدل آثار الألوان على جبهته أن التمثال كان ملونا (صورة ٦٨ أ ، ب) الرأس بارتفاع ٦٧ سم ومعرض بالمتحف المصرى .

وهناك رأس آخر من تمثال للملك نفسه من حجر الجرايوكه Greywacke ، عثر عليه عام ١٩٥٧ فى معبد الشمس الخاص بالملك فى منطقة أبو صير (صورة ٦٩) ولذلك يعتقد أغلب الأثاريين أنه قد ينتمى الى الملك وسر كاف ، ويمثل الرأس الملك بالتاج الأحمر الخاص بالوجه البحرى بدون الصل الملكى ، وهناك كسر فى قمة التاج والرأس يمثل الملك بدون الذقن الملكى بوجه تتجلى فيه ملامح الشباب والرقّة والجلال رغم ضخامة الحاجبين ، مما دعى البعض الى انتساب هذا الرأس للالهة نيت ، ربه سايس (صا الحجر فى غرب الدلتا) . ارتفاع الرأس ٣٧٥ سم ومعرض بالمتحف المصرى .

وأخيرا المجموعة الملكية التى تمثل الملك ساحورع جالسا على العرش ويقف بجانبه (على يمينه) بحجم أصغر منه ممثل (اله ؟) اقليم فقط ، ويلاحظ أن الفنان مثل اليد اليسرى لممثل الاقليم فى وضع غريب ليتيسر له تمثيل علامة « عنخ » - رمز الحياة - التى تبدو بوضوح فى يده (صورة ٧٠) والمجموعة منحوتة من حجر الديوريت بارتفاع ٢٥ سم ومعرضة فى متحف المتروبوليتان بنىويورك .

تماثيل الأفراد :

أبقى الزمن على مجموعة كبيرة من تماثيل الأفراد فى الأسرة الخامسة ، أغلبها يتميز بالبساطة فى الهيئة ، والدقة فى الصناعة والحيوية فى الوجوه ولعل أشهرها تمثال الكاتب المصرى : فى متحف اللوفر فى

باريس . يعد هذا التمثال بحق من أجمل وأروع التحف المصرية التي نرجع الى الأسرة الخامسة (صورة ٧١) والتمثال منحوت من الحجر الجيري ، وملون ، وقد عثر عليه في مقبرته في سقارة ، وارتفاعه ٥٣ سم . وقد مثله الفنان متربعا ، على قاعدة نصف مستديرة ، يمسك بيده اليسرى الطرف الملفوف من قرطاس البردي المبسوط على فخذه ، ويده اليمنى المضمومة - وكأنها تقبض على قلم بثقة وخبرة - جاهزة لكتابة على ورقة البردي وقد لون جسده باللون البنّي المحمر واتخذ شعره القصير اللون الأسود . وقد رصعت العينان داخل اطار من النحاس والتمثال هنا يمثل شخصية القاضي كاي في وضع الكاتب وقد اعتمد المثل بلا شك في نحتة لهذا التمثال على صاحبه الى حد كبير ، فقد مثل جزعه مكتنز بعض الشيء ، ولكنه منتصب القوام ، مستعدا للكتابة ، متجها بنظريه الى الأمام . وقد وفق المثل الى حد كبير في تمثيل تفاصيل الوجه حتى يكاد الجلد يشف عما تحته من عظام وظهرت العضون حول طرفي الفم ، ونحت الشفتين رفيعتين والعينين جادتين ، والرقبة قليلة اللحم . ويلاحظ الفراغ المقصود بين الجسم والذراعين حتى يسهل الحركة للذراعين ويندر هذا التحرر في التماثيل الحجرية . وقد يؤخذ على التمثال الخشونة الواضحة في الساقين ، وكذلك في مفصل القدم . وقد ظهر هذا النوع من التماثيل التي اتخذت وضع الكاتب المتربع في عهد الملك چدف رع من ملوك الأسرة الرابعة ، واستمر بعد ذلك كصورة محببة للمثقفين وكبار رجال الدولة .

تمثال الكاتب المصري في المتحف المصري وهو تمثال لكاتب غير معروفة حتى الآن منحوت من الحجر الجيري ، وملون ، ويصل ارتفاعه الى ٥١ سم (صورة ٧٢) من جبانة سقارة . وقد مثله الفنان جالسا في وضع الكاتب على قاعدة مستديرة عاقدا ساقيه تحته ، باسطا على فخذه قرطاسا من البردي ، ويده اليمنى مضمومة ، ومهيئة لامتساك القلم (من البوص) استعدادا للكتابة على صفحة البردي المنبسطة على فخذه ، وتمسك يده اليسرى الطرف الآخر الملفوف من القرطاس ، وتميل رأس التمثال قليلا الى الأمام في انتباه ، موجه نظريه الى الأمام ، مستعدا لكتابة ما يملئ عليه ، وقد غطي رأسه بشعر

أسود مستعار طويل ، تظهر أذناه من تحته ، وقد رصعت عيناه داخل إطار من النحاس ، ومثل الجسم مبرأ من عوارض الحياة العملية ليظل في شباب دائم في العالم الآخر ويلاحظ امتلاء الوجنتين ودقة نحت الأنف والشفتين ويتميز هذا التمثال أيضا بتحرر ذراعيه عن الجسد . وقد يعيه الخشونة الواضحة في الساقين .

وهناك أيضا تمثال جميل للكاتب كاايرو خوفو ، وهو معروض في المخزن المتحفى لكلية الآثار بالجيزة . وقد عثر عليه في سرداب مقبرته في جبانة الجيزة ، وهو منحوت من الحجر الجيري وملون وارتفاعه ٤٦ر٥ سم (صورة رقم ٧٣) .

وقد مثله المثال جالسا متربعا بنقبة بيضاء قصيرة ، على قاعدة نصف مستديرة لونها أزرق قاتم ، يسلك باليد اليسرى الطرف الملفوف من البردية التي نشرت بين يديه ، ويسند باليد الأخرى المضمومة - في وضع يمثلها وكأنها تقبض على القلم - الطرف الآخر من البردية . ويتجه بناظره الى الأمام ، مستعدا لما يملأ عليه ، بجسد مستقيم لون باللون البنى الفاتح ، وقد غطى رأسه بشعر أسود مستعار ، اهتم بتفاصيله ، وقد وفق الفنان في تمثيل ملامح الوجه . لاحظ الامتلاء المحب للوجنتين ودقة جمال الأنف ودقة نحت الفم والشارب الأشهب الأنيق وترصيع العينين ، حتى بدت وكأن الحياة تدب فيهما والتأكيد على الحاجبين بلون أسود داكن . لقد بدأت ملامح الوجه معبرة برقة عن الفتوة والشباب الذي يبغيه صاحب التمثال في العالم الآخر . وقد زين عنقه بصدرية جميلة ذات لون أزرق وحرر الذراعين من جسد التمثال .

تمثال رع نفر :

في مقدمة تماثيل الأفراد في الأسرة الخامسة تمثالان لكاهن الاله بتاح في منف المدعو رع نفر ، وقد نحتهما الفنان من الحجر الجيري بالحجم الطبيعي بارتفاع ١٨٥ سم و ١٨٠ سم ، وبهما آثار ألوان ، وقد تم الكشف عنهما في قبره في جبانة سقارة ، وقد سجل اسمه على قاعدة التمثالين .

احدهما بشعر قصير وثقبة طويلة (صورة ٧٤ أ ، ج) ، والآخر بشعر مستعار مسترسل وثقبة قصيرة ذات ثنيات (صورة ٧٤ ب ، د) . ويعد هذان التمثالان من أحسن نماذج النحت المنسوب الى مدينة منف في الأسرة الخامسة ، لما فيهما من صدق التعبير ودقة النحت ، فقد وفق الفنان في تمثيل ملامح الوجه والجسم وعضلات الذراعين والساقين ، وترك الذراعين بطول الجسم ، وأمسك في كل يد رمز الولادة الثانية ؟ (عصا صغيرة ، منديل) ، ويقف التمثال على قاعدة مربعة ، وخلفه عمود بحجمه ، مقدما الرجل اليسرى خطوة على الرجل اليمنى ، والتمثالان معروضان بالمتحف المصرى .

وكان يعتقد - حتى وقت قريب - أن التمثالين لشخصين مختلفين يحملان اسما واحدا وألقابا متشابهة حتى تم عمل نموذجاً للشعر المستعار الذى يلبسه احدهما للتمثال ذى الشعر القصير . فأصبح من السهل ملاحظة الشبه القوى الواضح بينهما . وهذا دليل ساطع على مقدرة الفنان المصرى على محاكات ملامح انسان بعينه وتمثيله أكثر من مرة بنفس الملامح .

ثم هناك تمثال منحوت من الحجر الجيرى الجيد يمثل - أغلب الظن - خع باو بتاح ، اذ وجد التمثال في مقبرته بالجيزة والتمثال يمثلته واقفا ، مشوق القد (صورة ٧٥) . وقد أجاد المثال نحته حتى يكاد الجلد يشف عما تحته من عظام وعضلات ، ويبدو هذا واضحا في الصدر والذراعين والساقين . يلبس خع باو بتاح النقبة القصيرة ذات الثنيات ويغطي رأسه بشعر أسود مستعار طويل ، ظهرت أذناه من نحته ، مقدما ساقه اليسرى خطوة الى الأمام ، تاركا ذراعيه تتدلى بطول الجسد ، قابضا على رمز الولادة الثانية ؟ ولامح الوجه تمثله في ربيع العمر . ارتفاع التمثال ٨٣ سم ومعرض بالمخزن المتحفى لكلية الأنار بالجيزة .

ثم هناك تمثالان للسيدة نهر احي من الحجر الجيرى ، عليهما بقايا ألوان ، وقد عثر عليهما في مقصورة القربان بمقبرتها بجبانة الجيزة . الأول يمثلها واقفة مضمومة القدمين في مرحلة الشباب ، واضعة يدها اليمنى - بكف مبسوط - على صدرها ، وتتدلى الذراع اليسرى - بكف مبسوط - بطول الجسد ، وتستند في وقتها الى دعامة ترتفع

حتى الرأس • وقد مثلها المثال بوجه مستدير ممتلىء وشعر طويل أسود مستعار ، ورداء طويل حابك ، أوضح مظاهر الأنوثة في صدرها • ارتفاع التمثال ٦٤ سم ومعرض بالمخزن المتحفى لكلية الآثار بالجيزة (صورة ١٧٦ أ) •

التمثال الثانى لنفس السيدة تمثال نادر ، اذ يمثلها وهى فى مرحلة الشيخوخة (صورة ٧٦ ب) - رغم أنها تأمل أن تعود فى الحياة الثانية فى العالم الآخر فى سن الشباب والنضوج - جالسة على مقعد له مسند يرتفع حتى أعلى الكتف ، مضمومة القدمين ، واضعة يدها اليمنى - مبسوطة - على ركبته ، والذراع اليسرى - بكف مبسوطة - على صدرها ، وقد حلى الفنان جيدها بعقد وساقها بأسورتين ، وغطى رأسها بشعر أسود مستعار طويل وقد وفق الفنان فى اظهار سمات الشيخوخة على وجهها • ارتفاع التمثال ٤٦ سم ومعرض فى المخزن المتحفى لكلية الآثار بالجيزة •

ويرجع الى أواخر الأسرة الخامسة - أو أوائل الأسرة السادسة - تمثال القزم خنوم حتب (صورة ٧٧) وهو منحوت من الحجر الجيرى بارتفاع ٤٦ سم ، ومعرض بالمتحف المصرى وعثر عليه فى مقبرته فى جبانة سقارة ، ويمثله واقفا بخصائصه الجسمانية ، برأس كبير ، وساقان غليظان قصيران ، وجسم لحيم وذراعان تناسبان الجسد ويلبس النقبة الطويلة •

وهناك أيضا تمثال للكاهن كام قد (صورة ٧٨) وهو منحوت من الحجر الجيرى بارتفاع ٤٣ سم ومعرض بالمتحف المصرى ، وقد عثر عليه مع بعض تماثيل للخدم فى سرداب مقبرة تخص أحد كبار الأفراد فى سقارة • وهو يمثل صاحبه راكعا على ركبتيه ، ويداه فى حجره ، احدهما فوق الأخرى ويتميز بوجهه الجميل وعينييه المرصعتين وابتسامته الرقيقة وشعره الطويل المستعار والنقوش الجميلة المنقذة على نقبته القصيرة • ويعد هذا التمثال - بهذا الوضع النادر - رغم صغر حجمه من أجمل تحف النحت فى الدولة القديمة •

التمائيل الخشبية

استخدم الفنان المصرى القديم الخشب ابتداء من الأسرة الخامسة - بجانب الأحجار - فى صناعة التماثيل ، ربما لرخاوته وليونته ، والاعتقاد السائد بأن تفضيله للخشب كان بسبب رخصه وقلة قيمته المادية ، رأى جانبه الصواب . اذ أن الانسان القادر على تشييد مقبرة من الأحجار لا شك عنده المقدرة على نحت تماثيل له من الحجر أيضا ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ان مصر مليئة بالأحجار الصالحة للنحت ولكنها تفتقر للأخشاب الصالحة للنحت . ولكن التجديد والابتكار - أغلب الظن - هما اللذان دفعا الفنان المصرى القديم لاستخدام الخشب فى عمل التماثيل كتجربة - لم يكتب لها النجاح - بعد أن اكتشف المصرى بعد ذلك عدم قدرة الخشب على الاستمرار والخلود . وربما كان هذا من الأسباب التى دعت المصرى القديم الى العودة الى نحت التماثيل فى الأحجار التى تحقق له رغبته فى الخلود والاستمرار . ومن أهم التماثيل الخشبية فى الدولة القديمة - بلا جدال - تمثال كاعبر الشهير والمعروف باسم شيخ البلد . وقد أتت هذه التسمية عندما كشف عمال مارييت *Mariette* فى مقبرة كاعبر فى سقارة على هذا التمثال الخشبى الرائع (صورة ٧٩ أ) ، فبهتوا للشبه الكبير بينه وبين شيخ قريتهم وقتئذ ، ولم يمانع مارييت فى هذه التسمية . انتهى لصقت به حتى الآن . ويمثل التمثال صاحبه بوجه جميل مستدير جدير بالاهتمام ، وبعينين مرصعتين داخل اطار من النحاس يمثل الجنين ، وفضل الفنان الحجر الجيرى لبياض العينين والبلور الصخرى للقرينتين ورأس دبوس من النحاس لانسان العين . وتبدو على الوجه الممتلىء علامات الرضا والسعادة ، كما تظهر عليه قوة الرجولة والجدية ، أما الجسم فهو بدين ، والعنق غليظ قوى تبرز منه الرأس ذات الجبهة الصلحاء والشعر القصير فى وضع طبيعى مقبول ، وتتدلى ذراعه اليمنى بطول الجسم الى جانبه وربما كانت تقبض يده اليمنى المضمومة على رمز مقدس ؟ ويلبس كاعبر النقبة الطويلة التى تغطى الركبة ، ويقدم الرجل اليسرى خطوة الى الأمام . وكان التمثال مغشى بكتان رقيق ، عليه طبقة ملونة من الجص ، فقدت الآن ، ربما ليعطى الاحساس بأنه

منحوت من الحجر أو حتى لا يختلف - في مظهره الخارجى - كثيرا عن التماثيل الحجرية التى كانت منتشرة فى هذه الفترة • ولا شك أن مد اليد اليسرى وتحررها بهذا الشكل من الجسم وقبضها على عصا طويلة يتطلب جهدا كبيرا لتنفيذه فى الحجر • يلاحظ أن العصا الطويلة والقدمين مضافين ومن أعمال الترميم • التمثال معروض الآن بالمتحف المصرى وارتفاعه ١١٠ سم • وقد كان كاعبر كاهنا وأحد كبار رجال الدولة فى الأسرة الخامسة •

ظهر فى مقبرة كاعبر تقليد جديد لم يعرف من قبل • فقد عثر على تماثيل آخرين من الخشب فى مقبرته أحدهما يمثل فى مرحلة الشباب ينبض صحة وحيوية ، رشيقا بحجمه الطبيعى - لم يبق منه غير نصفه الأعلى - يلبس الشعر المستعار والنقبة ذات الثنيات ، وقد أجاد الفنان فى تمثيل ملامح الوجه فى سن الشباب وعضلات الصدر والذراعين والتفاصيل الدقيقة للشعر المستعار (صورة ٧٩ ج) •

وبقى من التمثال الآخر أيضا نصف الأعلى (صورة ٧٩ د) وهو يمثل امرأة عرفت باسم « زوجة شيخ البلد » وقد مثلها الفنان بوجه مليح وجسد أثوى معبر ، كما أجاد نحت العينين والأف والفم ، وفضل الابتسامة الهادئة للشفيتين واهتم بتفاصيل الشعر المستعار •

مجموعات التماثيل :

تميزت تماثيل الأسرة الخامسة أيضا بمجموعاتها الأسرية (أو العائلية) التى تمثل الرجل وزوجته وحدهما من قطعة واحدة من الحجر ، وكثيرا ما يضاف إليهما بعض الأبناء والبنات • وقد اتخذ كل فرد فى هذه المجموعات وضعا معيناً • فالرجل يمثل واقفا أو جالسا • ويمثل دائما على أنه الشخص الرئيسى فى المجموعة ، ويبدو متحفظا معتدا بنفسه ، وذلك مما يدل على مكانته فى الأسرة ، وإذا لمس يد زوجته فإنما يلمسها فى تحفظ واحتشام • أما الزوجة فقد تمثل واقفة بجانب زوجها - يمسك كل منهما يد الآخر أو قد تضع يدها على كتفه - بحيث لا يتجاوز قامتها قامته ، واقفا أو جالسا حتى لا تبرز صورتها على صورته • وقد ظهر فى هذا الوضع المكانة العالية للزوجة • وقد تجلس الزوجة بجانب زوجها ، تحوطه بأحدى زراعيها ، وتلمسه بالأخرى •

يُقد يدل هذا على الرابطة التي تربط بينهما • وقد تمثل الزوجة جانباً على ركبته بجانب إحدى ساقيه • على أن هذا لا يدل على التقليل من مكانة الزوجة في المجتمع المصري • ويحتمل أن المثال قد لجأ إلى هذا الوضع - أحياناً - عن قصد ليزيد من بروز تمثال الرجل ليس إلا ، وكان المثال ينحت بجانب الساق الأخرى للرجل الابنة جاثية ، وذلك حتى تبدو المجموعة في وحدة متسقة متألّفة ، وذلك فضلاً عما يدل عليه ركوع الزوجة واحاطتها ساق زوجها بزراعتها من زيادة التعلق به والاعتماد عليه •

مثل الفنان الابن واقفاً بين والديه أو بجانب أحدهما • أما الابنة فتمثل واقفة أو راكعة • وقد تشير هذه المجموعات إلى ما يجمع بين أفراد الأسرة المصرية من أواصر ، وما يدل على حرص الزوج في أن يكون بصحبة أسرته في العالم الآخر • وقد تكون صدى لأداب السلوك التي كان يفرضها المجتمع للأوساط الراقية منه •

ولعل من أجمل مجموعات التماثيل في الأسرة الخامسة مجموعة الكاهن تنتي وزوجته (صورة ٨٠) وقد قلد الفنان في هذه المجموعة التماثيل الملكية الخاصة بالملك منكاورع (قارن المجموعة التي تمثل الملك مع زوجته خع مر نبتى) • فقد مثل الفنان الكاهن واقفاً وبجانبه تنف زوجته بقوام يماثل في الطول بشكل محسوس قوام زوجها • ويمتاز وجه كل منهما بالحياة والشباب والصحة ، ولعل هذا هو ما يتغنيه صاحب المقبرة حتى يستطيع العودة - طبقاً لعقائده - في الحياة الثانية بشباب دائم وصحة جيدة • وقد لون الرجل باللون البني المحمر ، واتخذت الزوجة اللون الأصفر ، ولونت نقبة الرجل القصيرة ذات اثنيات باللون الأبيض واتخذ رداء الزوجة اللون نفسه ولبست الزوجة الشعر المستعار الأسود المسترسل • وقد مثل الفنان الزوج بوجه لحيم ممتلئ وشعر مستعار ، اهتم بتفاصيله ، وحلى صدره بصدرية عريضة ، وزين ذراعه اليسرى التي تمسك بيد الزوجة اليمنى بأسورة عريضة تشبه ما يزين رصغى الزوجة وترك ذراعيه يتدليان بطول الجسم ، وقبضت يده اليمنى على رمز الولادة الثانية ؟ أو العصا الصغيرة • وقدم رجله اليسرى خطوة إلى الأمام كما هي العادة في

تماثيل الرجال . ووقفت الزوجة بجانبه بجسد أنثوى واضح المعالم رغم الرداء الأبيض الطويل بوجه لحيم ممتلىء ، تمسك بيدها اليمنى يد زوجها اليسرى في رقة واحتشام وتمسك باليد اليسرى رمز الولادة الثانية ؟ . وزين جيدها بعقد وقد قدمت قدمها اليسرى عن القدم اليمنى . المجموعة معروضة في متحف برلين الغربية وهى منحوتة من الحجر الجيري وارتفاعها ٦٥ سم .

ومن الأمثلة النموذجية لمجموعات التماثيل فى الأسرة الخامسة ، مجموعة اروكا - بتاح وزوجته وابنه من الحجر الجيري وقد عثر عليها فى مقبرته فى سقارة وهى مجموعة ملونة ، ارتفاعها ٧٣ر٥ سم ومعروضة فى متحف بروكلن فى نيويورك (صورة ٨١) . وقد يلاحظ من النظرة الأولى الى المجموعة أن اروكا - بتاح هو الشخص الرئيسى فيها . فقد مثله الفنان واقفا ، بوجه ممتلىء وشعر مستعار ، اهتم بتفاصيله ونقبة قصيرة ذات ثنيات ، تتدلى ذراعيه بطول الجسم ، وتقبض يداه على رمز الولادة الثانية وأوضح عضلات الصدر وقدم ساقه اليسرى خطوة الى الأمام أما الزوجة فقد مثلها راكعة بجانب ساقه اليسرى ولا يزيد طولها عن ركبته وتمسك بيدها الساق اليسرى للزوج ، ويلاحظ الوضع الجانبى لساقها اليسرى . أما الطفل فقد مثله عاريا واضعا أصبع السبابة فى فمه وميزه بخصلة شعر . وكلها علامات تشير الى طفولته (أى أقل من ست سنوات) ولا شك أن وجود الطفل فى هذا المكان قد أعطى المجموعة الانسجام والتناسق وأكمل التوازن بين تماثيل الزوجين . وقد تشير هذه المجموعة الى رغبة المتوفى فى صحبة تائلته معه فى العالم الآخر لاستمرار العلاقات الأسرية هناك .

المجموعات الكاذبة :

وقد تمثل مجموعات التماثيل شخصا واحدا مرتين أو ثلاثا ، تارة فى وضع تماثيل وتارة أخرى فى أوضاع وهيئات مختلفة ويرى قولف W. Wolf (١) . أن هذه التماثيل قد تشير الى المتوفى وقرينه . وقد يكون هذا الرأى مقبول فى حالة وجود تماثيل لشخص واحد فى

(١) W. Wolf. Die Kunst Aegyptens, Stuttgart, 1957, S. 164 f.

(م ١٤ - تاريخ الفن فى الشرق الأدنى القديم)

المجموعة ، ولكن ما هو التفسير المقبول في حالة وجود أكثر من تماثيل لنفس الشخص في المجموعة ؟ فهل يعنى هذا وجود أكثر من قرين له ؟ ويرى قولف أيضا أن هذه المجموعات التى تمثل شخصا واحدا قد ظهرت في نفس الوقت بالتقريب الذى كثر فيه تماثيل الأفراد في المقابر . فقد عثر في مقبرة رع ور بالجيزة على مئة تماثيل ، ووجد في مقبرة خنوم باف بالجيزة ٥٠ تماثلا وتم الكشف على ١٩ تماثلا في مقبرة رع حتب بسقارة - (وهو غير رع حتب المشهور المدفون في ميدوم) .

وقد ظهرت هذه المجموعات الحجرية أولا - كعنصر هندسي أيضا - في المقابر الصخرية ابتداء من عصر الأسرة الرابعة ولعل أهمها مقبرة الملكة مرس عنخ الثالثة في الجيزة فقد نحت في صخر المقبرة تماثيل الملكة مع أمها حتب حرس . ويطلق على هذه المجموعات اصطلاحا المجموعات الكاذبة لأنها تمثل الشخص نفسه أكثر من مرة . ولعل الهدف منها هو ضمان الحفاظ على تماثيل واحد - أو أكثر - كامل سليم في المقبرة حتى تتعرف عليه الروح في حالة ما اذالم تلف أو كهر أو تشويه بالتمثال الأساسى في المقبرة .

لعل من أهم مجموعات التماثيل التى تمثل شخصا واحدا أكثر من مرة ، المجموعة المعروضة في متحف الفنون الجميلة في بوسطن (صورة رقم ٨٢) وقد عثر عليها في داخل مقبرته بالجيزة ومنحوتة من الحجر الجيرى وملونة وتمثله وعائلته بارتفاع ١٥٥ سم . وقد مثل صاحب المقبرة بن مرو مرتين واقفا مع زوجته وطفليه داخل الباب الزهيمى .

ويمثل التمثال الأول الزوجة واقفة مضمومة القدمين بجانب زوجها ويكاد قوامها يماثل في الطول قوام بن مرو . وقد مثلها الفنان برداء طويل حابك يجسد ما تحته من ملامح الجسد بوجه مليح ممتلىء وشعر مسترسل مستعار ، واضعة يدها اليمنى مبسوطة على كتف الزوج اليمنى وتتدلى ذراعها اليسرى مبسوطة الكف بطول الجسم . ويتوسط التمثال المجموعة ويمثل بن مرو واقفا ، يقدم الساق اليسرى خطوة الى الأمام وهو الوضع المعتاد بالنسبة الى تماثيل الرجال ، بوجه ممتلىء وشعر

مستعار ، وتتدلى ذراعاها بطول الجسد ، وتقبض يداها على رمز الولادة الثانية ؟ ويلبس النقبة القصيرة وقد حاول الفنان تمثيل عضلات الصدر • ويمثل التمثال الثالث والأخير بن مرو ثانية بوجه مخالف للإمام الوجه الأول ؟ ربما ليبر عن مرحلة أخرى من مراحل حياته وقد مثل في نفس وضع التمثال الثاني ولكنه هنا يلبس النقبة القصيرة ذات الثنيات •

وقد وقفت الابنة بين الأم والأب عارية بخصلة شعر جميلة مسترسلة على كتفها الأيمن إشارة الى طفولتها وتمسك بيدها اليمنى الرجل اليسرى المتقدمة لأبيها • أما الابن فقد وقف عاريا بين تمثالي الأب وأصبعه في فمه وخصلة الشعر تزين كتفه اليمنى (رمزي الطفولة) وقد أمسك بيده اليسرى ساق والده اليمنى • وقد تشير هذه المجموعة أيضا الى رغبة المتوفى في ضجة عائلته في العالم الآخر •

تماثيل الخدم والاتباع :

بدأت تزداد تماثيل الخدم في مقابر أشراف الأسرة الخامسة - وهي معروفة لنا منذ عصور ما قبل التاريخ - وكانت تقوم بنفس الدور المخصص لها في النقوش من حيث خدمة المتوفى في العالم الآخر وقد تحرر الفنان من الأوضاع التقليدية عندما قام بنحتها فاتخذت أشكال تماثيل الخدم أوضاعا متنوعة تتفق وما يقومون به من أعمال • وقد نحتت أغلب هذه التماثيل من الحجر الجيري ويصل ارتفاعها ما بين ٢٠ ، ٢٥ سم وقد مثلت النساء وهن يطحن الحب على لوح من الحجر (صورة ٨٣) أو وهى تنخل الدقيق ويقوم الرجل بصنع الجعة (صورة ٨٤) أو عمل الفخار (صورة ٨٥) أو قد يحمل متاعا أو ينظف جوف قدرا أو يبقله أو يشبوى أوزة • الخ • ومن التماثيل الطريفة أيضا ما يمثل الأطفال وهم يلعبون (صورة ٨٦) • ورغم أن هذه التماثيل تتميز بحرية الحركة إلا أنها لا تدل عادة على جهد فنى كبير •

تماثيل الحيوانات :

من أجمل تماثيل الحيوانات التى ترجع الى الأسرة الخامسة تمثال يثل رأس لأسد من حجر البازلت بعرض ٢٥ سم معروض في متحف برلين الغربية (صورة ٨٧) • وقد وفق الفنان في تمثيل خصائص

الاسد من وجه ومعرفة ، ويحتمل أنه كان يستخدم ميزابا ، ولكن الطريف أن الفتحة المخصصة لنزول الماء ليست في قم التمثال كما هو المعتاد ولكن في صدره .

نقوش الأسرة السادسة :

النقوش الملكية :

لم يبق الزمن لنا على الكثير من نقوش ملوك هذه الأسرة . فقد أتلّف أغلب نقوش المعبد الجنائزى للملك تتي أول ملوك هذه الأسرة لم يحفظ من نقوش المعبد الجنائزى للملك يسيى الثانى غير أقل القليل وهى نقوش مالت الى الامتلاء ويتميز بعضها ببراعة تكوين الشكل وجمال اللون ودقة التفاصيل . هذا بجانب نقوش متون الأهرام التى وجدت سبلها الى غرف دفن الملكات فى أهرامهن بعد أن كانت مقصورة على غرف الدفن فى أهرام الملوك .

نقوش الافراد :

بدأ الضعف يدب فى الحكومة المركزية ، وقلت هيبتها ، فزاد سلطان حكام الأقاليم ، وزادت ثرواتهم ، وقبل ولائهم لصاحب العرش ، واستقر البعض منهم فى أقاليمهم وشيدوا لهم فيها مقابر لهم .

ولعل من أهم مقابر كبار أفراد هذه الأسرة نذكر على سبيل المثال : مقبرة مروكا وعنخ مع حور ومحو فى سقارة ومقبرة ايدو فى الجيزة . ولعل من مظاهر ثراء عظماء أفراد هذه الأسرة أن مقبرة مروكا بها ما يقرب من ٣٢ بين غرفة وممر وهى مقبرة عائلية ، وقد احتفظ مروكا لنفسه ب ٢١ غرفة وخص زوجته بست غرف ، وكان نصيب ابنهما خمس غرف .

وكان لكبر حجم المساحات المخصصة للنقش فى مقابر عظماء الأفراد أثره الكبير فى كبر حجم المناظر المنقوشة ، وكان له الفضل أيضا فى إضافة موضوعات جديدة لم تكن معروفة من قبل والتوسع فى

الموضوعات المعروفة • وكان لاشتراك العديد من الفنانين في نقش مناظر المقبرة • وذلك لكبر حجمها • أثره أيضا في المستوى الفني الخاص بنقوش المقبرة ، فأغلب النقوش ليست بنفس الجودة • فهناك نقوش بارزة في بعض الحجرات ورسومات بسيطة في حجرات أخرى • وتعد النقوش البارزة للمجسمة في مقبرة كاجمنى من أجمل نقوش الأسرة السادسة ، كذلك فإن بعض مناظر مقبرة عنخ مع حور لها قيمتها الفنية والعلمية ، لما فيها من مناظر طبية • فهناك مناظر لعمليات جراحية تجري في اليد والقدم والرقبة ، بجانب منظر الختان المشهور (١) •

وكان من أسباب ضعف الحكومة المركزية واختلال الأمن أن تكررت الاعتداءات على المقابر ، مما اضطر بعض أصحاب المقابر الى نقش جدران غرف الدفن بقوائم القرايين اللازمة لهم ، بجانب صور الأثاث الجنائزى وصور ما يحتاجونه من طعام وشراب وبعض صور الحياة اليومية ، نشير هنا - على سبيل المثال - الى مقبرة كا ام عنخ في جبانة الجيزة •

أما عن موضوعات النقوش فقد اتسعت اتساعا كبيرا ، فهناك مناظر الزراعة ، ومراحلها المختلفة ، ومناظر الصيد البرى وفى نهر النيل ، ومناظر الكتبة يسجلون منتجات الأقاليم ومناظر تشير الى متع أصحاب المقابر كمشاهدة الراقصات أو السماع للموسيقى ، ومنظر حصار الجند لمدينة محصنة ومنظر الختان ومناظر جنازية تصور خزن الأهل والأصدقاء على المتوفى •

وقد صاحب هذا التحرر في الموضوعات ، تحرر في تنفيذها والتعبير عنها سواء في المناظر الجنائزية أم المناظر الدنيوية ، فزادت فيها الحركة ، وقل التماثل الموحد في الحركات والأوضاع • وقد ظهر هذا بوضوح في مناظر حملة القرايين ومناظر الرقص والراقصات والصيد •

وسنشير هنا الى أهم هذه النقوش والمناظر •

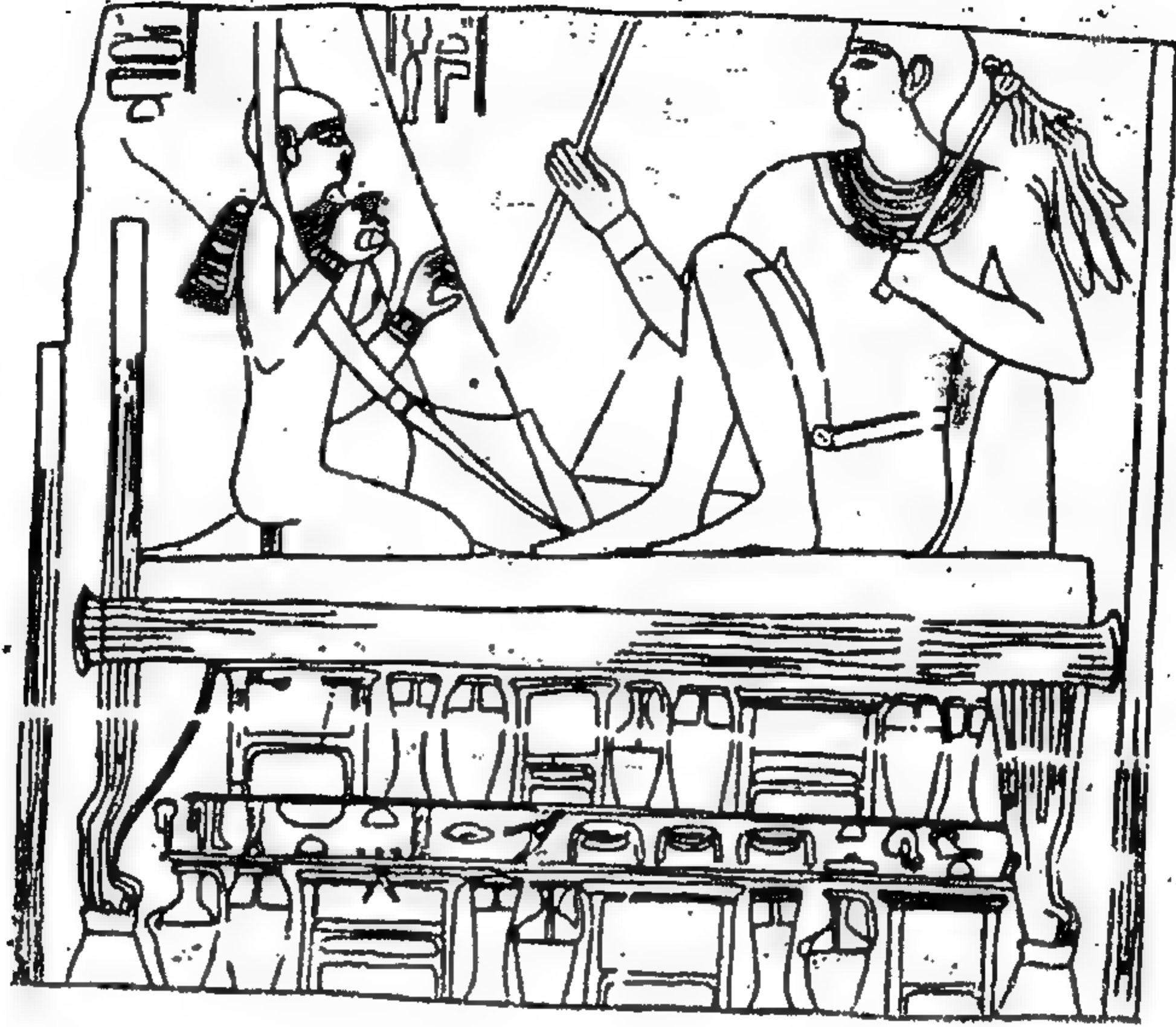
(١) C. Vandersleyen, "Das Alte Aegypten, in Propläen Kunst- geschichte, Berlin 1975 - S. 281 ; B. Porter and R. Moss, "Topographical Bibliography III - 2, Oxford 1981, p. 514.

ولعل من أهم مناظر مقبرة مروكا المنظر المسجل عند مدخل المصطبة ويمثل الفنان - أغلب الظن مروكا نفسه - وهو يقوم برسم وزخرفة المقبرة ؟ فنراه جالسا على مقعد ومقلّمته تتدلى من على كتفه الأيمن أمام لوحة الرسم المحمولة على حامل . (صورة رقم ٨٨ أ) ، وممسكا بيده اليسرى محارة بها الألوان - وكانت إحدى أدوات الفنان المصرى والتي تقوم محل الانبوبة الحالية ، ويمسك باليد اليمنى الجاهزة للرسم الفرشة ليضع الخطوط الأولية لرسومه وبجانبه آله موضوع فوق حامل مرتفع ، ربما به ماء ؟ وأمامه بحجم أصغر منه أحد مساعديه من الكتبة . وشاهد على اللوحة ثلاثة أشخاص جالسين يمثلوا الفصول الثلاثة (الفيضان وبذر الحبوب والحصاد ، ويلاحظ وجود أربعة أهلة تشير الى الشهور الأربعة التي يتكون منها كل فصل) .

وقد نقش المنظر نفسه بالتقريب في مقصورة الوزير خنتى كا المعروف باسم « اخى » من الأسرة السادسة أيضا في مقبرته في خبنة سقارة (صورة ٨٨ ب) . ويلاحظ أن لوحة الرسم هنا بدون حامل .

ومن المناظر الفريدة في مقبرة مروكا ، المنظر الذى يمثله جالسا على أريكة يستمع الى نغمات الموسيقى التى تعزفها زوجته - الجالسة أمامه - على آلة الجناك . وقد جلس مروكا ممسكا باليد اليمنى عصا وباليد اليسرى المذبة وزين صدره بصدرية . ويلاحظ مجموعة من أواني الدهون ذات الرائحة الجميلة وصناديق الحلى منقوشة تحت الأريكة . (شكل ٩٥) . ثم هناك منظر يمثل مروكا وسط ولديه ، يديه بين أيديهما . (صورة ٨٩) ، يلاحظ وضع الأيدي .

ويتسائل ثولف Wolf عن الأسباب التى دعت الوزير غنخ مع حور الى تصوير عمليات طبية جراحية مثل مناظر علاج الأيدي والأقدام وعمليات الختان على جدران مقبرته في سقارة ، وهذه الموضوعات الطبية تخرج عن دائرة الموضوعات التى تسجل غالبا على جدران المقابر في هذه الفترة . ولعل السبب فى رأيه بـ أن هذه المناظر تصور حياة الطبيب ونما كان يقوم به فى الحياة الدنيا من عمليات طبية .



(شكل ٩٥) مرروكا يستمع الى نغمات الموسيقى

نشاهد في منظر الختان شاب يعتمد باحدى يديه على رأس الطبيب القابع على الأرض ، بينما يمسك مساعده صبياً يضع يديه على وجه من شدة الألم (١) . ثم هناك - في نفس المقبرة - منظر النحيب والحزن على المتوفى . وقد حاول الفنان أن يبرز حزن الرجال المثليين في الصف العلوى (شكل ٩٦) وحزن النساء المثلات في الصف السفلى ما استطاع الى ذلك سبيلا ، وذلك بتصوير حركات في أوضاع

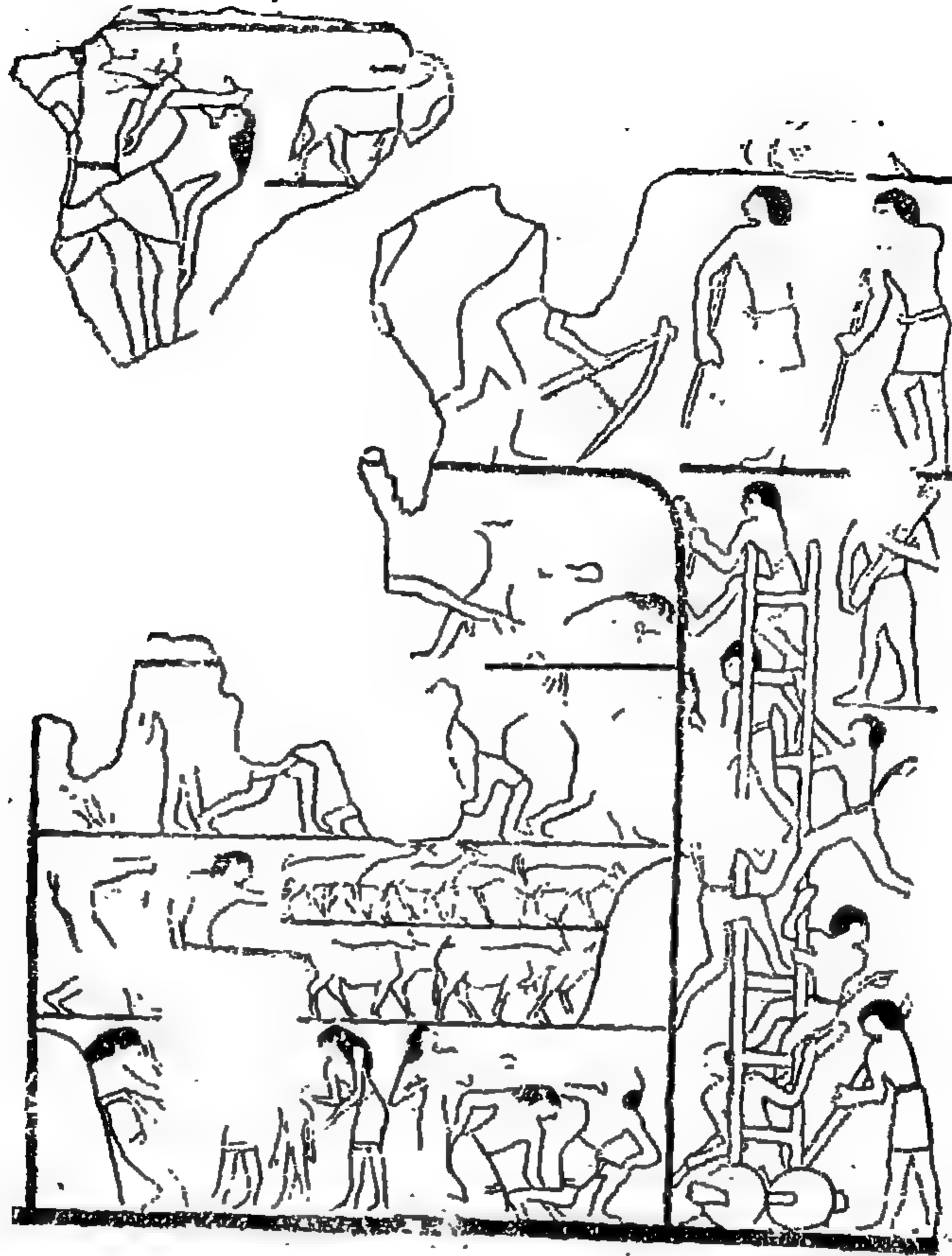


(شكل ٩٦) حزن البنساء والرجال

مختلفة معينة تستخدم في حالة الحزن والهلع ، وزيادة في تأكيد علامات الحزن صور الفنان البعض في حالة اغماء (حقيقى) ، وقد تهاوا من تأثير الحزن واستندوا الى أترابهم الباكين . ولا شك أن الفنان وفق في اعطاء المشاهد صورة صادقة لما قد يحدث عند وفاة قريب أو صديق ،

ومن المناظر التى تدخل السرور على نفس المشاهد ، منظر الفتيات الراقصات ، وهو منقوش أيضا على أحد الجدران بنفس المقبرة وهو يمثل مجموعة من الفتيات وهن يرقصن حيث تقف كل منهن على القدم اليسرى فى قفزة عالية ، وترفع الرجل اليمنى الى أقصى ما تستطيع فى حركة أكروبية رشيقة ، وقد انحنين كثيرا الى الوراء . ونفس المنظر أيضا نشاهده فى مقبرة محو فى سقارة . ويلاحظ هنا أن الفتيات يقفن على القدم اليمنى ويرفعن الرجل اليسرى الى أعلى ، ويلاحظ ميل رأس كل راقصة الى الوراء بنفس الزاوية التى تميل بها رأس الراقصة المجاورة ، فى حين تتدلى ضفيرة طويلة تنتهى بخصلة شعر الى أسفل فى خط يكاد يكون محاذ للضفائر الأخرى ، كذلك يلاحظ أوضاع الأيدي المرفوعة بطريقة ايقاعية . وقد وقف فى نهاية كل صف فتاتان لضبط الايقاع (صورة رقم ٩٠) . وقد يكون هذا النقش دليلا على قوة ملاحظة الفنان المصرى ومقدرة الفتيات اللائى تدربن تدريبا جيدا حتى استطعن القيام بمثل هذه الحركات الايقاعية الجميلة .

بدأ أيضا فى الأسرة السادسة تسجيل بعض الحوادث ذات الطابع التاريخى ، فهناك منظر فى مقبرة « كا أم حست » فى سقارة يمثل حصار الجند لمدينة محصنة ، لا تعرف جنسيتها . ويحاول الجنود المصريون هدم أسوار المدينة العالية بالقووس والبلط ، مستخدمين فى ذلك سلما بعجلتين . ويلاحظ أن أسوار المدينة قد رسمت من أعلى ، بينما من بداخلها من نساء وأطفال وشباب صوروا فى صفوف متتالية ، وهنا جمع الفنان المصرى القديم بين وجهتى نظر مختلفتين . ويلاحظ أن النساء داخل المدينة المحصنة يقمن برعاية الأطفال وحماية المباشية . (شنكل ٩٧) وهناك منظر آخر فى مقبرة ضخمة لأحد الأمراء فى



(شكل ٩٧) خصار الجند لمدينة محصنة

دشاشة عند مدخل القيوم يصور محاصرة حصن أسيوى ، ظهر فيه
رعي سكانه و هلعهم • وظهر من خارجه قتال المصريين للأسيوين ،
واستخدامهم سلما عاليا - بدون عجلات - للوصول الى داخل
الحصن • وقد صور انتصار المصريين على الأسيوين والقتال معهم في
الصفوف الثلاثة العليا من المنظر أما الصف الرابع والأخير فقد صور
فيه الأسرى من نساء وأطفال ورجال وهم مقيدون بحبل طويل •
وهناك جندي حمل صبية أسرها (شكل ٩٨) •



(شكل ٩٨) محاصرة حصن أسوى

النحت :

تماثيل الملوك :

لم يعثر للملوك الأسرة السادسة الا على عدد قليل من التماثيل ،
في مقدمتها مجموعة من التماثيل للملك بيبي الأول ، منها ما هو منحوت
من حجر المرمر المصرى ، ومنها ما هو منحوت من حجر الشست ،
ومنها ما هو مصنع من معدن النحاس ومطعم بالذهب . ومنها ما يمثله
في مرحلة الشباب جاثيا على ركبتيه ومنها ما يمثله في مرحلة النضوج
في وضع الوقوف ، ومنها ما يمثله جالسا متشحا برداء الحب سد .

ومن التماثيل الفريدة في الدولة القديمة للمتوك ، تمثال الملك
بيبي الأول المنحوت من حجر الشست الأخضر ، والتمثال يمثله في مرحلة
الشباب جاثيا على ركبتيه على قاعدة حجرية ، نقش عليها اسمه ، ويقدم
الملك يديه الموضوعتين على فخذه قدزين قربانا للاله . ويعد هذا
التمثال من أقدم التماثيل الملكية التي تمثل الملك في هذا الوضع
البشرى الذى يظهر الملك في صورة آدمية ، جاثيا ، متعبدا يطلب الرضا
والقبول من الاله .

يلبس الملك غطاء الرأس المعروف بالنمس ، ويلاحظ وجود الثقب الموجود في الجبهة والذي كان مثبتا فيه - أغلب الظن - الصل الملكي . وهو الالهة واجت التي تمثل على هيئة حية الكبرى لحماية الملك . كما نلاحظ الوجه المعبر والتم الكبر والعينين المطعنتين . وقد حرر الشال القدمين والذراعين من جسم التمثال ، وحرر التمثال نفسه من العمود الخلفى الذى يهدف لحمايته من الكسر . ارتفاع التمثال ١٥ سم . ومعرض فى متحف بروكلين فى نيويورك ويحتل أنه قد عثر عليه فى منطقة سقارة (صورة رقم ٩١) .

ثم هناك تمثال آخر للملك پيى الأول منحوت من الألبستر ، ويمثل الملك جالسا على مقعد له مسند مرتفع بتاج الوجه القبلى الأبيض ، متشحا برداء الحب سد الذى يكاد يصل الى ركبتيه ، فى وضع أوزيرى ، مسكا باليد اليمنى المذبة (نخا) وباليدين اليسرى السولجان (حكا) . ويقف على مسند الكرسى صقر وديع ؟ يعلو اسم الملك (صورة ٩٢) فى وضع يختلف عن وضع الصقر الناشر جناحيه خلف رأس الملك خعفرع فى التمثال الذى تحدثنا عنه من قبل (صورة ٩٤ أ، ب) .

وقد يشير هذا التمثال - فى رأى البعض - الى آدمية الملك بعكس الوهيته الواضحة فى تمثال الملك خعفرع والى ضعف نفوذ الاله حورس (فى ذلك الوقت) بعكس قوته الظاهرة فى تمثال الملك خعفرع وقد يؤكد ذلك رأى القائل بأن تمثال الملك خعفرع يمثل الاله حورس نفسه على الأرض . (صورة رقم ٩٢) .

ويرى فستندورف Westendorf أن هذا التمثال قد يمثل الثالث المقدس : أوزير المثل فى الملك پيى فى وضعه الأوزيرى والزوجة ابريس (المثلة فى كرسى العرش وهو الرمز المخصص لها فى اللغة المصرية القديمة) والابن حورس المثل فى الصقر الواقف على مسند الكرسى (١) . ارتفاع التمثال ٢٦ سم ومعرض بمتحف بروكلين بنيويورك .

(١) W. Westendorf, Das Alte Aegypten, Baden - Baden, 1968, S. 58.

التمثال الثالث للملك پيى الأول مصنوع من النحاس ، ويمثله بالحجم الطبيعى فى صحنه شخص آخر أصغر منه على قاعده واحده ، وقد اختلفت الآراء فى تحديد شخصيته ، فالبعض يرى أنه قد يمثل پيى الأول نفسه وهو صغير والبعض الآخر يعتقد أنه يمثل الملك مرنع أكبر أبناء الملك پيى الأول ، ورأى ثالث يرى فيه الملك پيى الثانى ابن الملك پيى (١) والأخ الأصغر للملك مرنع وقد عثر عليهما فى معبد الاله حورس بالكوم الأحمر (مدينة هيراكونبوليس) شمال أدفو فى « سعيد مصر » .

يمثل التمثال الأكبر للملك پيى الأول بالحجم الطبيعى بارتفاع ١٧٧ سم ، ماداً ذراعه اليسرى الى الأمام ، وكان ممسكاً بها - أغلب الظن - عصاً طويلة ، مرخياً ذراعه اليمنى الى جانبه ، مقدماً ساقه اليسرى الى الأمام وقد عثر عليه بدون التاج الذى كان يزين هامته . وقد اهتم الفنان - فى هذه المحاولة الرائده - بتفاصيل ملامح الوجه - رغم صعوبة تشكيله فى المعدن بعكس الأخشاب والأحجار - فرصع العينين مما يعطى الإيحاء بأن الفنان حاول اضماء الحياة فيهما ، وأجاد تشكيل الألف والشفتين والذقن . وقد وفق فى تشكيل قامة الملك ، فبدى پيى رشيقاً . وكانت بعض الأجزاء مغطاة بطبقة رقيقة من الذهب من النقبة وأظافر اليدين والقدمين .

يعد هذا التمثال من الآثار الهامة ، رغم أنه لا يعطى المشاهد الإيحاء - رغم بريقه - بأن الحياة تدب فيه ، بعكس بعض التماثيل الحجرية أو الخشبية التى تكاد تكون صورة حية لأصحابها ولذلك كان توضع فى المقابر لتحل فيها روح المتوفى . على أن وجود هذه المجموعة فى معبد الاله حورس فى مدينة نخن يعد دليلاً على أنها وضعت كـ « أثر » يخلد ذكرى صاحبه فى هذا المعبد .

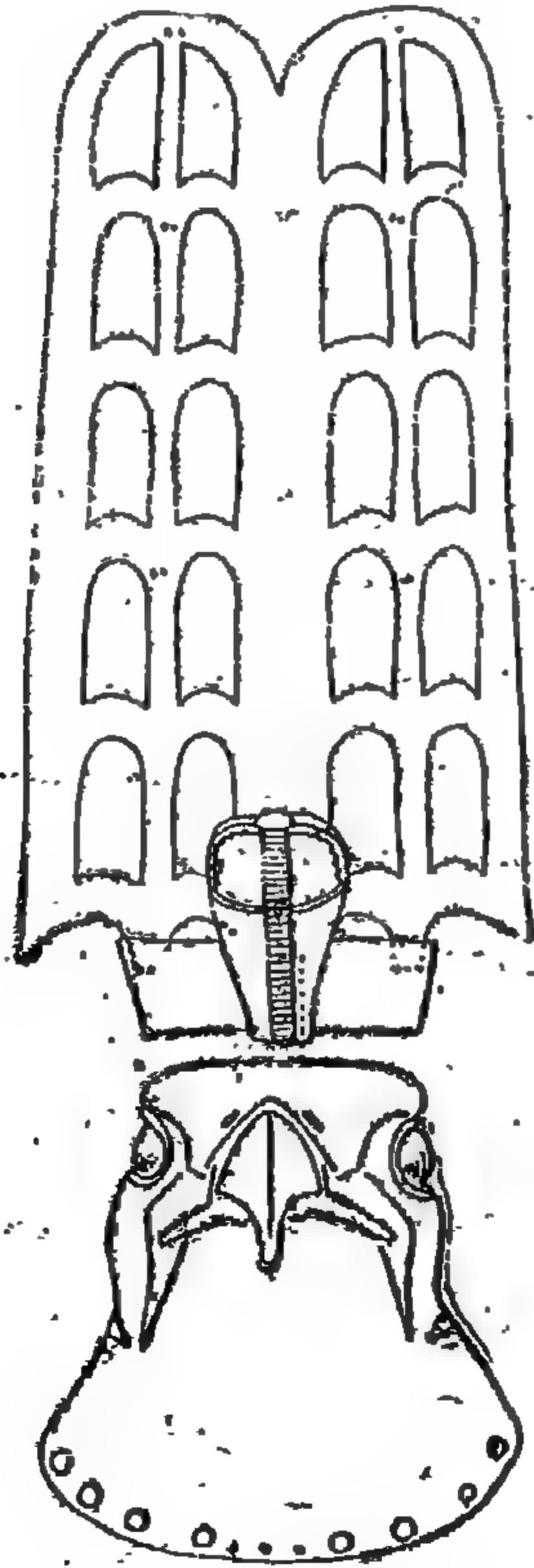
التمثال المصاحب للملك پيى بحجم أصغر منه ، وله وجه طفل ، ولقد أوضحت الآراء التى قيلت بخصوصه ، وان كان أغلب الباحثين يفضل رأى القائل بأن التمثال يمثل الملك مرنرع الابن الأكبر للملك پيى الأول والتمثال يمثلُه واقفا بارتفاع ٧٥ سم وكانت بعض أجزاءه مغطاة بالذهب والتمثال لا يخلو من حيوية وروعة رغم ما به من طراوة الطفولة والبعد عن الملكية (صورة ٩٢) .

يتكون التمثالان من مجموعة من الأجزاء النحاسية ، منها ما هو مصبوب ، ومنها ما هو مطروق . وقد ثبتت هذه الأجزاء النحاسية - أغلب الظن - على قالب منحوت من الخشب بمسامير نحاسية . وتعد هذه المجموعة النحاسية المصنوعة من النحاس من أقدم المجموعات الملكية التى ترجع الى عصر الدولة القديمة وان اشارة النصوص المصرية القديمة الى وجود مثل هذه التماثيل منذ الأسرة الثانية على الأقل . والتمثالان معروضان بالمتحف المصرى .

ومن التماثيل الفريدة التى ترجع الى عصر الأسرة السادسة تمثال الملكة عنخس مري رع زوجة الملك پيى الأول والتمثال منحوت من حجر الألبستر بارتفاع ٣٩,٢ سم ومعروض فى متحف بروكلين . وهو يمثلها جالسة على مقعد له مسند قصير وتمسك بيديها ابنها الطفل (الملك) پيى الثانى الجالس على حجرها . وقد حرر الفنان ذراعى الملكة عن جسدها وتلبس الرداء الطويل والشعر الطويل المستعار الذى يتدلى على كتفيها . وقد مثل الفنان الطفل فى هيئة ملكية ، ويلبس غطاء الرأس النمى ، ويحليه الصل الملكى الذى يحمى الملك والنقبة الملكية القصيرة وقد وضع الطفل رجله على قاعدة خاصة به وهى جزء من الكتلة الحجرية المنحوتة منها تمثال الملكة وقد نقش على القاعدة الخاصة بالطفل اسمه داخل الخرطوش الملكى وانه محبوب من الاله خنوم (صورة ٩٣) .

وأخيرا يجب الاشارة هنا الى تحفة فنية رائعة منحوتة من صفحة واحدة من الذهب المطروق وتمثل رأس الصقر حورس بخصائصه الجوهريّة (صورة ٩٤) وتتكون العينان من قضيب من حجر ايسديان أسود له أطراف مضقولة تمر داخل الرأس ، وقد تشير روعة هذا

الرأس ودقة تشكيكه الى مهارة الفنان المصرى فى ذلك الوقت وسهولة تعامله مع معدن الذهب وقد توج الرأس بالصل وریشتين عاليتين ويصل ارتفاع الرأس ١٠ سم وبالریشتين ٣٥ سم وكان الجسم - أغلب الظن - من صفائح النحاس التى طرقت على قالب من الخشب لصقر راقد ؟ وكان يقف أمام التمثال وتحت منقاره مباشرة تمثال للملك وبهذا يكون حورس الأرض فى رعاية حورس السماء (شكل ١٩٩ ، ب ، ج و صورة ٩٥) • وتعتقد اورزولا كولر Ursula Koehler أن هذا الرأس يرجع الى الأسرة الثامنة عشرة وعلى وجه التحديد الى عصر الملك تحتمس الثالث (١) وقد عُثر على الرأس فى معبد الاله حورس بالكوم الأحمر ومعرض الآن بالمتحف المصرى •

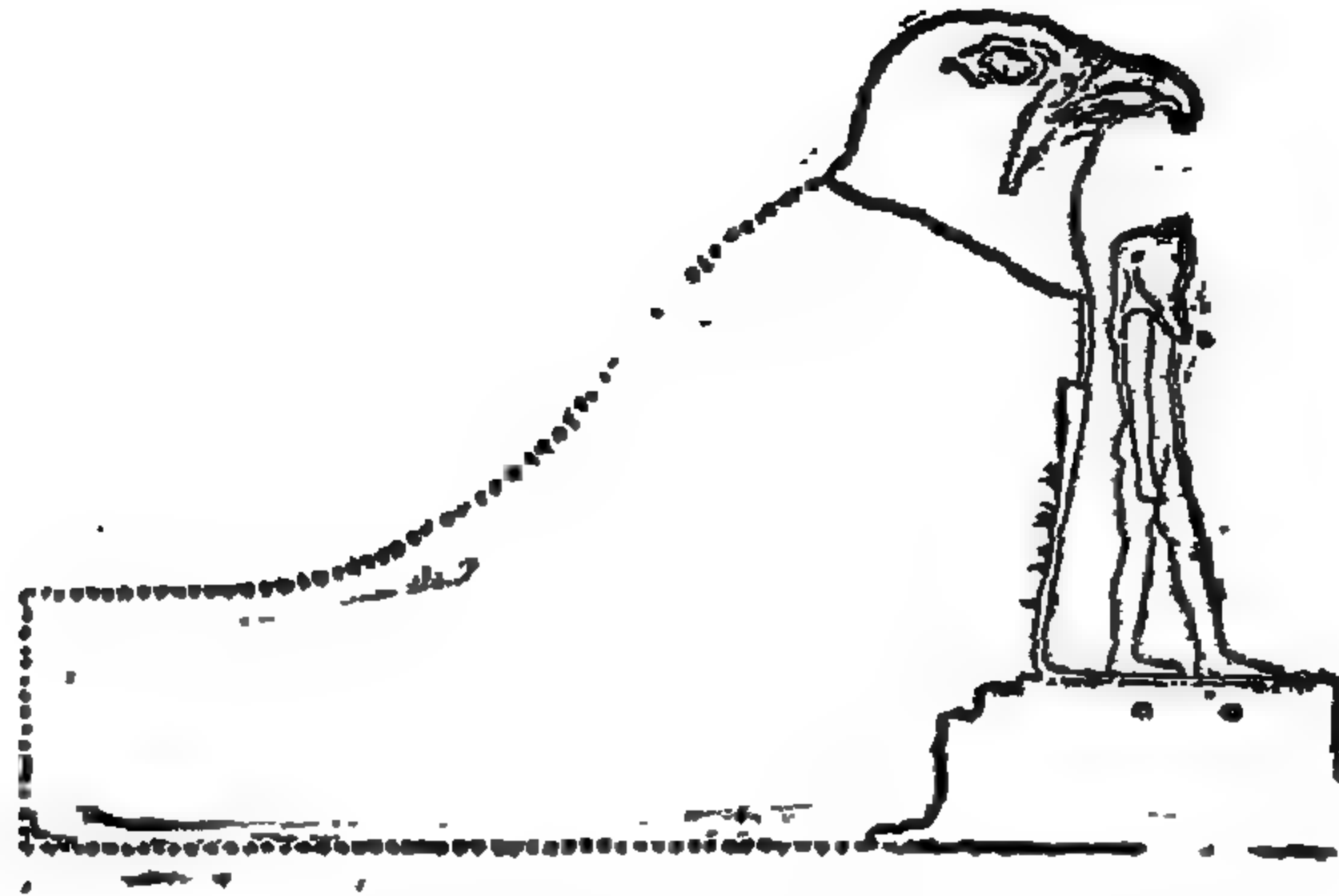


(شكل ١٩٩) رأس الصقر حورس

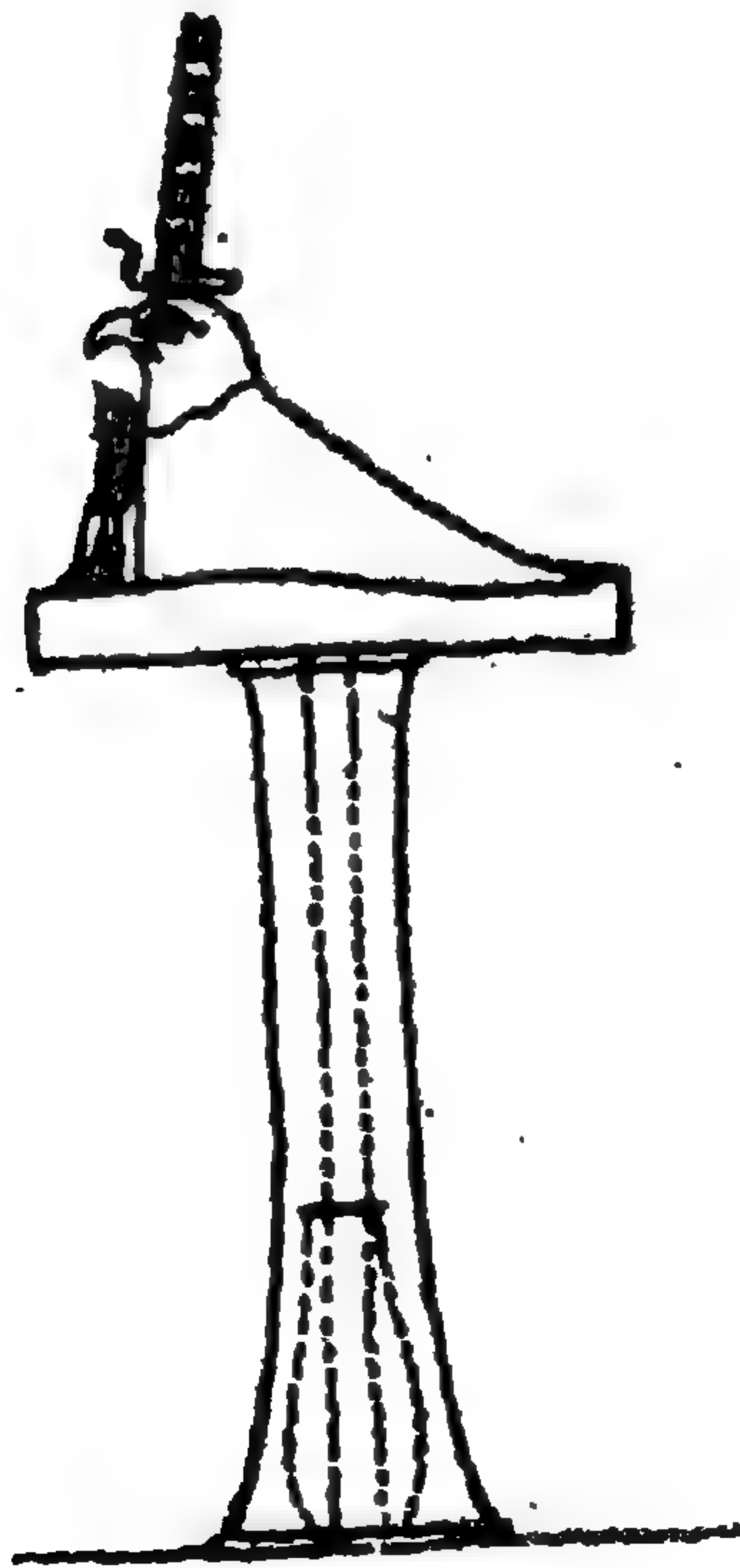
U. Koehler. in MDIK, Band 34, 1978, S. 125;

(١)

M. Saleh und H. Sourouzian, Die Hauptwerke im Aegyptischen Museum Kairo, Mainz 1986, Tf. 66.



(شكل ٩٩ ب) تخيل للصقر حورس راقدًا وأمامه تمثال ملك



(شكل ٩٩ ج) تخيل للصقر حورس راقدًا وأمامه تمثال ملك فوق حامل

تمائيل الأفراد :

كان تصوير القزم من الأشياء المحببة لدى الفنان المصرى القديم فى الأسرتين الخامسة والسادسة ، ولذلك نجد له أمثلة عديدة فى مقابر أشراف هذه الفترة ، ولكنه نادرا ما يقوم بنحته ، ولعل من أجل التماثيل الخاصة بالأقزام ، المجموعة الفريدة للقزم سنبل وعائلته والتي تمثله جالسا متربعا على مقعد بدون مسند ، وقد وقف طفليه (ولد وبنت) أمام المقعد وجلست زوجته بجانبه ، وبهذا الوضع استطاع الفنان أن يجد حلا لمشكلة قصر رجل القزم بل واكمل التناسق والتوازن بين تماثلي الزوجين • (صورة رقم ٩٦) • وقد مثل الفنان القزم سنبل بجسمه الثقيل وعنقه القصير ورجليه القصيرتين ووجهه المعبر ، واضعا يديه على صدره ، وعاقدا رجله من تحته ، وجلست الزوجة بجانبه ، بوجه ممتلىء وابتسامة خفيفة على شفثيها ، تطوقه بذراعيها اليمنى ، وتلمس باليد اليسرى ذراعه القريبة منها • وقد تعدد الفنان أن ينحت رأس القزم بحجم كبير - قد لا تتناسب مع الجسد - حتى تكون بنفس المستوى الخاص بزوجته فلا ترتفع هى عنه •

التمثال منحوت من الحجر الجيري بارتفاع ٣٣ سم وملون وقد عثر عليه فى مقبرته بجبانة الجيزة ويرجع الى أواخر الأسرة الخامسة وأوائل الأسرة السادسة • وان كان بوتمار B. Bothmer يرجعه - طبقا لطرأه - الى أواخر الأسرة الرابعة أو أوائل الأسرة الخامسة (١) وقد وجدت هذه المجموعة داخل مقصورة حجرية (صورة ٩٦) •

وهناك تمثال فى وضع فريد لرئيس الأطباء « نى عنخ رع » ، يمثل جالسا على قاعدة حجرية ، ناصبا ساقه اليسرى وملصقا قدمه اليمنى بها فى وضع غير مألوف (صورة رقم ٩٧) • ويعتقد أن الفنان حاول تمثيل نى عنخ رع فى لحظة معينة قبل أن يجسج ساقه من تحته وقد وفق المثل فى هذا ، كما أجاد تمثيل ملامح الوجه واليدين والقدمين واهتم بتفاصيل الشعر المستعار • وقد عثر على هذا التمثال فى قبره بجبانة الجيزة ، وهو منحوت من الحجر الجيري ، وملون وارتفاعه ٦٣ر٥ ومعرض بالمتحف المصرى •

وأخيرا يجب الإشارة هنا الى مجموعة من خمسة تماثيل خشبية
نخص رجل يدعى ميثى ، وكان موظفا كبيرا فى عهد الملك ونيس آخر
ملوك الأسرة الخامسة . وقد عثر عليها فى قبره بجبانةسقارة وهى
معروضة فى متاحف مختلفة . ولعل أهمها التمثالان المعروضان (صورة
٩٨ أ ، ب) الآن فى متحف بروكلين ، ولكل منهما خصائصه ومميزاته .
فالتمثال الأول (صورة ٩٨ أ) وقد أبدع الفنان فى تلوينه ، يمثله
واقفا بارتفاع ٨٩ سم فى وضعه التقليدى وشبابه الدائم ، يخطو
بالساق اليسرى خطوة الى الأمام ، وقد سجل على القاعدة اسمه
وألقابه وقد ترك المثل الذراع اليمنى تتدلى بطول الجسم ، أما الذراع
يسرى فتقبض على العصا الطويلة . وقد اجاد الفنان تحت الذراعين
وتلوين النقبة القصيرة ذات الثنيات بخرزات ملونة ، تتدلى من حزام
الوسط الرقيق الملون وهى اضافة جديدة لم تكن معروفة من قبل ،
وزين عنقه بصدريه جميلة ذات ألوان مختلفة ، يتدلى منها حلية جميلة
وغطى رأسه بشعر مستعار ويميز تمثال ميثى هذا وجه نضير يفيض
حيوية وشبابا .

التمثال الثانى (صورة ٩٨ ب) يمثله فى مرحلة النضوج فى وضع
غير تقليدى ويكاد يكون صورة شخصية Portrait له فى هذه
المرحلة . وهو ملون وارتفاعه ٦١ سم ومعروض فى متحف بروكلين
أيضا ، ويمثله فى وضع الوقوف ، مقدما ساقه اليسرى الى الأمام ،
تاركا ذراعيه تتدلى فى تراخى بطول الجسم . وقد أبدع الفنان فى
تمثيل الملامح الشخصية لميثى فى هذه المرحلة ، فرصع العينين بحجر
الألبستر الأبيض لبياض العين وحجر لأبسديان الأسود لانسان العين
وذلك داخل اطار من النحاس فكادت تنبض بالحياة ومثله بالنقبة
الطويلة ذات الثنيات والتي اتخذت مقدمتها شكل المثلث .

وباتهاء الأسرة السادسة تنتهى الدولة القديمة . وقد لاحظنا أن
لكل أسرة فنها وطرزها وذلك بما يتفق وروح العصر الذى تفتت فيه .
فنون الأسرة الثالثة لها دقتها وأناقتها وفنون الأسرة الرابعة تتجه الى
الجلال والعظمة ، فى حين مناظر البشر تبدو واضحة فى فنون الأسرة
الخامسة ، كما تميزت الأسرة السادسة بطرزها الجديدة فى فن التماثيل
سواء الملكية أم تماثيل الأفراد .

الفصل السادس

الفن في عصر الدولة الوسطى

من ٢١٣٣ الى ١٧٨٦ ق م .

بعد انهيار الدولة القديمة ، وزوال ما كان لمدينة منف من شهرة في الفنون والعمارة ، أتى العصر المتوسط الأول الذى يعد فترة ازدهار الأدب واللامركزية السياسية . فانتشرت مدارس النقش والنحت والتصوير الاقليمية التى تشاهدها في لوحات القبور من نجع الدير ودندرة وطية بالإضافة الى النقوش والمناظر التى ظهرت على جدران قبور العصر الاهناسى في دير البرشا وأسيوط وجبلين والمحلة ومراكز أخرى في صعيد مصر . وهى فنون تتميز بالبساطة والنضارة والتلقائية والتفاصيل الواقعية .

النقش في الدولة الوسطى :

النقوش الملكية :

تقدم الفن في أوائل الدولة الوسطى ، وعلى وجه الخصوص أيام الملك منتو حتب نب حبت رع ، من ملوك الأسرة الحادية عشرة ، وذلك على أيدي فناني القصر في طيبة . وقد ظهر هذا واضحا في مقبرته ذات المعبدين الجنائزيين التى شيدها في حضن جبل من جبال طيبة الى الجنوب من معبد الملكة حتشبسوت بالبر الغربى في مدينة الأقصر . وزين جدران المعبد بنقوش ملونة رائعة .

في الواقع ان حظ الأسرة الحادية عشرة من التراث الفنى في باب النقش قليل بالقياس الى تراث غيرها من الأسر المصرية الحاكمة ، فقد تهشم أغلبها وكان بعضها على درجة كبيرة من الاتقان ولعل أهمها نقش بارز ملون على كتلة من الحجر الجيري ، محفوظة الآن بمتحف المتروبوليتان بنيويورك (٣٠ سم × ٩٨ سم) . وقد نقش عليها الملك منتو حتب نب حبت رع بتاج الوجه القبلى الأبيض ، مزودا بالصل

المالكي وهو يلبس الذقن الملكية المستعارة ، وزين جيده بصدرية جميلة ملونة ، اهتم الفنان بتفاصيلها . وقد سجل أمام الملك اسمه وألقابه بالنقش الهيروغليفي . وشاهد خلف الملك الآلهة حتحور (مهنشة الآن) . أظن (صورة رقم ٩٩) .

وهناك منظر منقوش على كتلة من الحجر الجيري (٢٧ سم X ٥٢ سم) يمثل الملك وهو يهزم بضرب أحد الأعداء الليبيين (من منطقة الجبلين ، ٢٨ كم جنوب مدينة الأقصر) وهو معروض الآن بالمتحف المصري . وقد نقش الملك في وقفته التقليدية (قارن لوحة الملك نعرمر) بتاج الوجه القبلي ، وقد لبس النقبة الملكية القصيرة ، وزين عنقه بصدرية بسيطة وقد أمسك باليد اليسرى المرفوعة دبوس القتال كشرى الشكل ، ويهزم بضرب أحد الزعماء الليبيين الذي يقبض عليه باليد اليمنى . وقد صوره الفنان راقدًا على الأرض ، ممسكًا بيده اليمنى ريشة ترمز اليه والى شعبه ، متجهًا بوجه نحو الملك ، رافعًا يده اليسرى اليه ، طالبًا العفو والرحمة (صورة ١٠٠) . والمنظر يمثل انتصار الملك على أحد الزعماء الليبيين . وقد وفق الفنان في أن يحكم النقش ويخرجه في أسلوب قوى رصين .

ويجب الإشارة هنا الى بعض مقابر البيت المالكي التي وجدت في المقبرة ذات المعبد الجنائزي والخاص بالملك منتوحتب نب حبت رع . فقد تم الكشف الى الغرب من القاعدة ذات التل الازلي (الهرم) (*) مجموعة من المدافن ، أهمها الأبار الستة ذات المقاصير الجنائزية التي خصصت لستة من سيدات العائلة المالكة . ومن أهم هذه المقابر مقبرة الأميرة كاويت والأميرة عاشيت . وقد وجد لكل منهما تابوت خشبي موضوع في تابوت آخر منحوت من الحجر الجيري الجيد . وقد زين سطحيهما الخارجيين بنقوش غائرة تمثل بعض مناظر لما قد يحدث في حياة الأميرات ليومية مثل قيام إحدى الوصيفات بتعطير وتزين الأميرة كاويت

(*) أرجع الى كتابي : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، القاهرة ١٩٨٧ ص ١٩٨ وما بعدها .

(صورة ١٠١) وذهب الأميرة عاشيت الى احدى الضياع الملكية
(صورة ١٠٢) • وتشهد هذه النقوش بمهارة بارعة في التفوق واز
بالغ الفنان في الاكثار من التفاصيل •

يعد تابوت الأميرة كاويت من نفائس النقش والنحت في أوائل
الدولة الوسطى ، وهو يتكون من عدة قطع من الحجر الجيري ،
وصل النحات بعضها ببعض في مهارة فائقة ، حتى أن الناظر اليها يعتقد
أنها قطعة واحدة ، وقد زخرف الفنان جدران التابوت ونقشه بصور
درسوم تعلوها الصيغ الدينية والأدعية الموجهة للالهة • كل هذا في اتقان
واضح يدل على دقة الفنان ومهارته •

النقوش الغائرة الجميلة - (النقوش في الواقع بارزة ولكنها داخل
جوف بحجمها) - الموجودة على جدران التابوت ، تمثل صوراً مبسطة
لحياة الأميرة ، كما تخيلتها - أغلب الظن - في العالم الآخر ، منها
ما يمثلها جالسة على مقعد بسيط له مسند تمسك باليد اليمنى قدحا
مملوءا بالشراب - (لاحظ أصابع اليد التي تمسك القدح) ،
ملاها لها الخادم الذي يقف أمامها وهو يقول « انه لك يا سيدتي أشربى
ما أعطيك أياه » • وقد حرص الفنان على اظهار ما يقدم للأميرة من
شراب فصور من أمامها مصدر هذا الشراب • فهناك بقرة يحلبها خادم
بالتقرب من الأميرة وقد ربط صغيرها بساقها الأمامى (صورة ١٠٣)
ينير حناها وليستدر لبنها • كما يلاحظ الخادمة التي وقفت خلف
الأميرة تستكمل لها زينة شعرها (لاحظ هنا أيضا حركة أصابع الخادمة)
برضع دبوس فيه (صورة ١٠١) (يلاحظ العقود التي زين بها الفنان
شبق الأميرة والأساور التي حلى بها رصغ اليد اليمنى والرجلين) •

ومن المناظر ما يمثل الأميرة عاشيت جالسة تستكمل بعض زينتها
من عطر أو زيت معطر ، تحمله اليه داخل آنية خادمة تروح عن وجهها
سروحة من ريش أوزة ، وقد جلست على كرسي اتخذت مقدمته شكل
رأس الأسد وهي تنعم بأريج زهرة اللوتس وقد جلس كلب تحت الكرسي •
(تارن المنظر الآخر للأميرة وهي تشرب) (صورة رقم ١٠٤) •

لا شك أن من أجمل نقوش الأسرة الثانية عشرة والدولة الوسطى
شموا ، النقوش التي سجلها الفنان المصري القديم على مقصورة الملك
سنوسرت الأول والمقامة الآن في المتحف المفتوح بمنطقة معابد الكرنك
فالنقوش الهيروغليفية - بإضافة الى قيمتها اللغوية - تعد هنا حلية
وزينة وهي تكاد - في رأى أحمد بدوى - أن تكون منقطعة النظير
بين مثيلاتها في كل عصور التاريخ المصري ، ففيها تلك التفاصيل الدقيقة
التي تبرز معالم الأشياء ، وفيها جمال الإخراج ، وضبط القياس ،
وروعة المظهر وجمال الألوان ، وتنسيق الدهان ، بل فيها في نهاية
الأمر أحياء لطبيعة الأشياء ، لا ضعف ولا فتور ولا خشونة انسا هو
جمال تستريح له العين والنفس ، فهناك يستطيع صاحب الفن وعاشقه
أن يطمئن الى فن جديد أو قل أن صح التعبير الى نهضة جديدة في الفن
فيها قوة وصدق . ويمكن القول أن تلك الخشونة الجامدة التي تركتها
قيود الدولة القديمة وأحيثها نكبات السقوط أيام العصر المظلم ،
العصر المتوسط الأول ، قد أزيلت من عالم الفن . وأصبحت هنا صور
الأشياء مليئة بالحركة والقوة التي تبعث الحياة بارزة المعالم لا يكاد
ينقصها غير الروح التي تنطقها بالقول (١) .

ومن أرق المناظر وأجملها في مقصورة الملك سنوسرت الأول المنظر
الذي يمثل الاله اتوم بتاج الوجهين وهو يقدم الملك سنوسرت الأول
بتاج الوجه البحري الى الاله أمون المتوج بالرشتين ، لاحظ جمال
ورفة النقوش الهيروغليفية (صورة ١٠٥) . كذلك النقش الذي يمثل
الاله بتاح وهو يعاتق الملك سنوسرت الأول ، لاحظ أن ملامح الاله
بتاح تكاد تطابق ملامح الملك سنوسرت الأول (صورة رقم ١٠٦) .

من أجمل نقوش الملك سنوسرت الأول أيضا ، المنظر الذي يمثله
في جرية طقسية (صورة ١٠٧) من معبد الاله مين في مدينة ققط وذلك
أثناء احتفالات اليوبيل (الحب سد) ، وقد مثله الفنان رشيقا ،
يسك باليد اليمنى مجدافا واليسرى علامة (حبت) الهيروغليفية ،

(١) أحمد بدوى ، في موكب الشمس ، الجزء الثاني ، القاهرة
١٩٥٠ ص ٢٠٠ وما بعدها .

متوجها الى الاله مين . ويلاحظ أن النقوش الغائرة هنا تكاد بارتماعها أن تكون مجسمة (مثل تابوت كاويت) فالنقش هنا - في الواقع - بارز ولكن داخل تجويف بحجمه . وترى نيلكور ديروش « ان في هذا النقش كل صفات العمل الفني الرائع الخالص ، فتشكيل الجسم متقن غاية الاتقان والعضلات متناسقة ، وثمة رشاقة وخفة وحرية في الحركة ونبل في صورة الوجه فالنقش يبرز جميع تفاصيل الصورة التشكيلية المحكمة » (١) المنظر منقوش على كتلة من الحجر الجيري وحجمه ١٤٠ سم X ٢٠٠ سم ومحفوظ في متحف الجامعة بلندن .

وأخيرا يجب الإشارة الى النقش الذي يمثل الملك سنوسرت الثالث في مقصورة الحب سد (اليويل الثلاثيني) وقد سجل على كتلة من الحجر الجيري وعثر عليها في معبد الاله منتو في مدينة المدامود بالقرب من مدينة الأقصر وهو محفوظ الآن بالمتحف المصري وقد مثل الملك بنقش غائر مرتين مرة بتاج الوجه البحري أمام الاله أمون رب عروش الأرضين ومرة بتاج الوجه القبلي أمام الاله منتو رب طيبة (صورة ١٠٨) .

نقوش الافراد :

كان المتبع في الدولة القديمة أن يقيم الأشراف مقابرهم على هيئة مصاطب حول مقبرة الملك الهرمية الشكل . و انتهت الدولة القديمة ، وظهر نظام الاقطاع في العصر المتوسط الأول ، وقد فضل حكام الأقاليم في ظل هذا النظام البقاء في مناطقهم ، وتشيد مقابرهم ، ولم يفكروا في الذهاب الى جبانة العاصمة ، بل ابتدعوا مظهرا جديدا ظهر بشكل واضح منذ أواخر الدولة القديمة في أسوان ، وهو تشيد مقابر منقورة في الصخر . وقد انتشر هذا الأسلوب المعماري للمقبرة بعد ذلك ، ثمراه قد لازم المظهر الخارجي لأغلب مقابر الأشراف وكبار رجال الدولة في نهاية الدولة الحديثة .

(١) كرستيان ديروش نيلكور ، الفن المصري القديم ، القاهرة

تفرقت مقابر أشراف الدولة الوسطى بين أسيوط والبرشا وبنى حسن وطيبة وأسوان . وقد فضل أشراف الأسرة الحادية عشرة ابتداء من عهد الملك منتوحتب نب حبت رع تشييد مقابرهم شمال وجنوب مقبرته في الدير البحرى غربى طيبة .

ويرى أحمد بدوى أن نظام الاقطاع كان شرا خطيرا بل ثكبة سياسية ، منيت بها مصر فهزت أركانها ولكن كان من حسناته قيام نهضة فنية في الأقاليم . فحكام الأقاليم كانوا يتنافسون تنافسا عنيفا في اظهار ما كان لهم من قوة وبأس وسلطان ، وكان كل منهم يريد أن يبرز أقرانه في العمل على النهوض باقليمه الى أبعد حدود الرقى المادى والأدبى فى آن واحد . وعيب ذلك أن هذا الترف المادى والأدبى قد لا يعدو قصر الحاكم ومن اليه ، ويحتمل أن أكثر أولئك الحكام فى الأقاليم قد آووا اليهم بعض البارعين من رجال الفن الذين كانوا يعيشون فى العاصمة وقت انهيارها فانتفعوا بجهودهم فى تزيين عمائرهم الدينية والدنيوية وكان من نتيجة ذلك أن ارتفع مستوى الفنون فى الأقاليم . فبلغ فى أيام الدولة الوسطى أبعد ما كان ينتظر له من كمال . ولعل ذلك راجع الى تغطية الجدران بكساء من الملاط وتصوير المناظر عليها بمختلف الألوان التى برعوا فى خلط عناصرها ودهانها ، فازدهر فن التلوين ازدهارا عظيما ، وأصبح يكاد يكون معدوم القرين . وحسبنا ما نراه من تلك الرسوم التى تمثل الحيوان والطيور (صورة ١٠٩ أ ، ب ، ج ، د) فنحن نشاهد فيها حرية ملموسة اتاحت للفنان طلاقة فى يده لم تتح لأسلافه من أيام الدولة القديمة ، فأجراها بريشة طليقة لا يكاد يسكها من القيود غير ما كان من أصول القواعد (١) .

أما عن موضوعات النقش والتصوير التى كانت مفضلة بالنسبة لكبار الأفراد فى الدولة الوسطى ، فكان أهمها تصوير مناظر المصارعة - المعروفة لنا من قبل فى مقبرة بتاح حتب من الدولة القديمة - فقد وفق

(١) أحمد بدوى : المرجع السابق ص ٢٠٢ - ٢٠٤ .

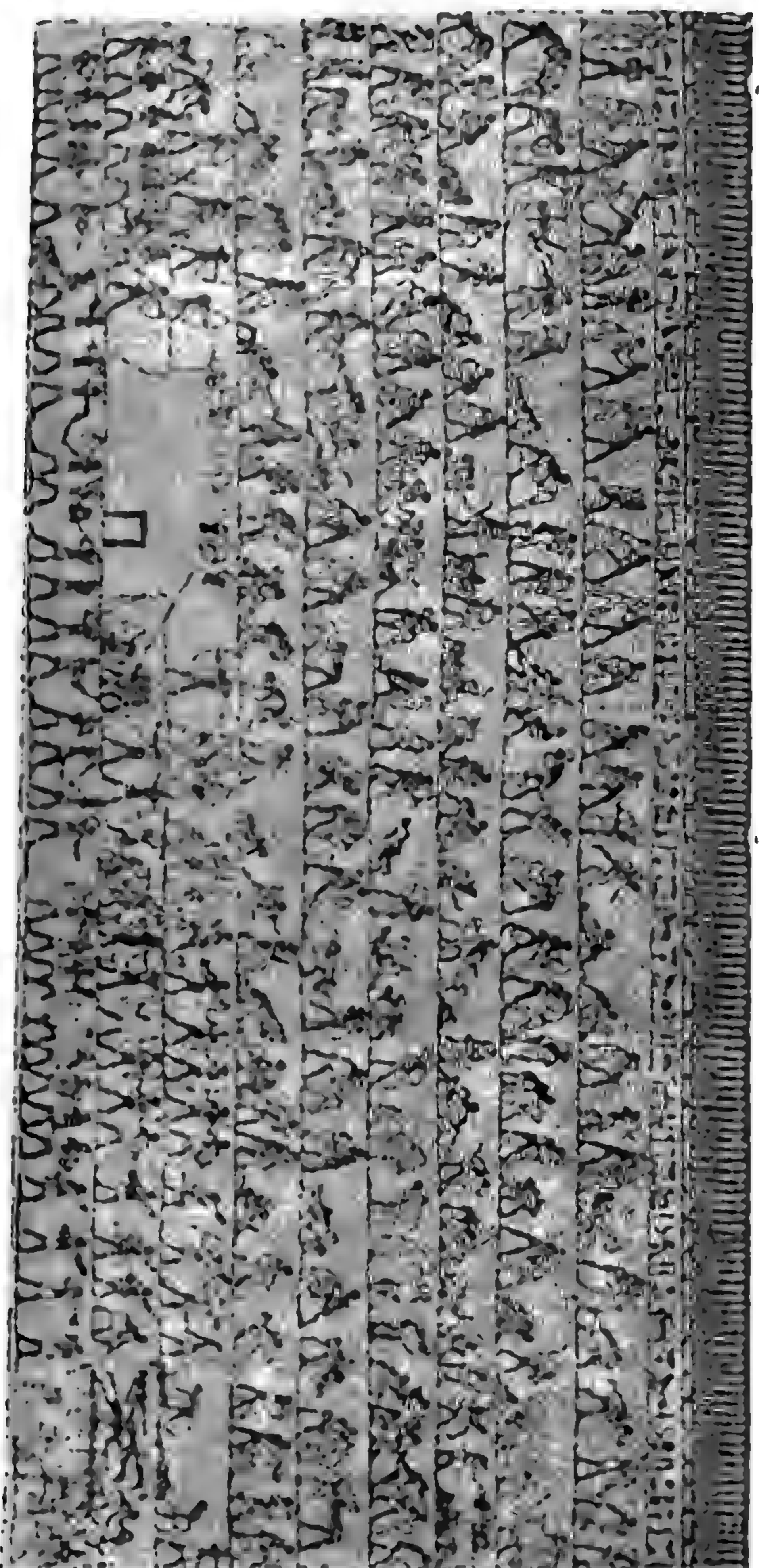
نشان في رسم المجموعات المتعددة - والتي وصل عددها الى ٢١٩ مجموعة في لوحة واحدة - بدقة في محاكاة الأصل (شكل ١٠٠) . وقد صور الفنان كل من المصارعين بلون يختلف عن الآخر لتمييز الحركات في كل مجموعة . كذلك حفلت مقابر أفراد الدولة الوسطى بمناظر الرقص منها الدينى ومنها الجنائزى ، كما انتشرت أيضا مناظر التسلية ، لعل أهمها مناظر لعب الداما ومناظر صيد الغزلان والوعول والظباء والنعام والثيران والأرانب الوحشية والأسود والفهود .. الخ .

الصور في مقابر بنى حسن التي ترجع الى عصر الدولة الوسطى ملونة بشكل يدعو الى الإعجاب وتعد سجلا حضاريا لهذه الدولة فقد ورعى فيها التحرر في التصميم والتنفيذ .

ويعتقد جيمس بيكى J. Bakie أنه يجب على الذين يعتقدون أن الفن المصرى جافا وتقليديا أن يدرسوا أولا هذه المجموعات من المصارعين (شكل ١٠٠) وصور الفتيات اللواتى يلعبن الكرة (في مقبرة باكت رقم ١٥) ولا شك أنهم سيجدون من الأسباب ما يجعلهم يغيرون من آرائهم . ويرى هول Hall أن مجموعة المصارعين المصورة على الجدران الخارجية لمقبرة امينى تبدو فخمة بسبب التحرر والواقعية اللتين روعيتا في تصويرهما ويعتقد أن الصور في مقبرة خنوم حتب تعد أحسن مثال من الدولة الوسطى للتلوين بالماء ... وان الدقة العجيبة التى تهذب بها بعض هذه الصور في ظلام المقابر المصرية لأمر يدعو الى الدهشة والتأمل (١) .

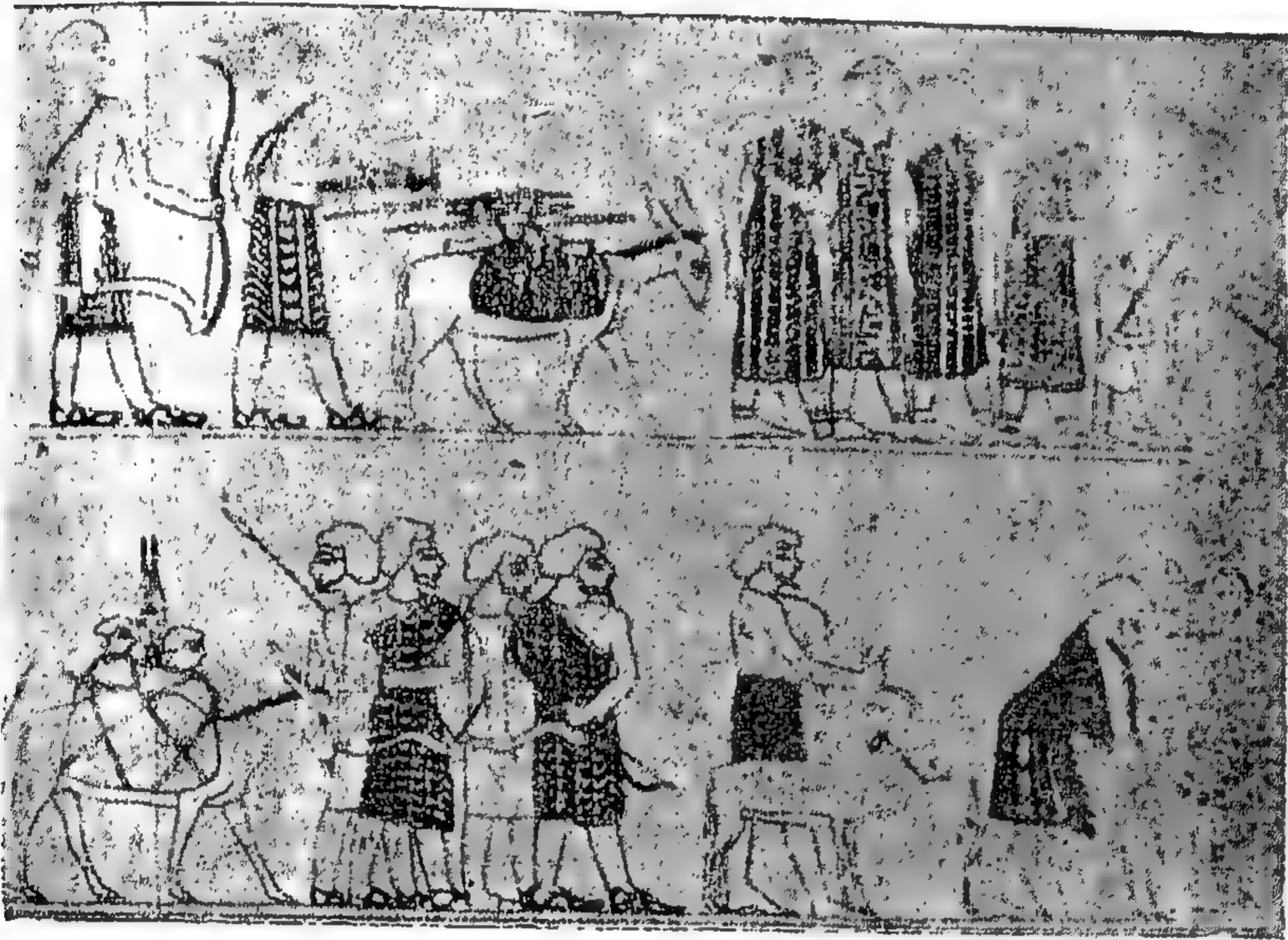
ومن المناظر الفريدة الهامة التى يجب الإشارة اليها عند الحديث عن مقابر بنى حسن المنظر المسجل على أحد جدران مقبرة خنم حتب ، حاكم إقليم الوعل فى عهد الملك سنوسرت الثانى . والمنظر يمثل مجموعة

(١) جيمس بيكى ، الآثار المصرية فى وادى النيل ، منطقة مصر الوسطى ، مترجم : القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٦٨ .



(شكل ١٠٠) مجموعات من المصارعتين

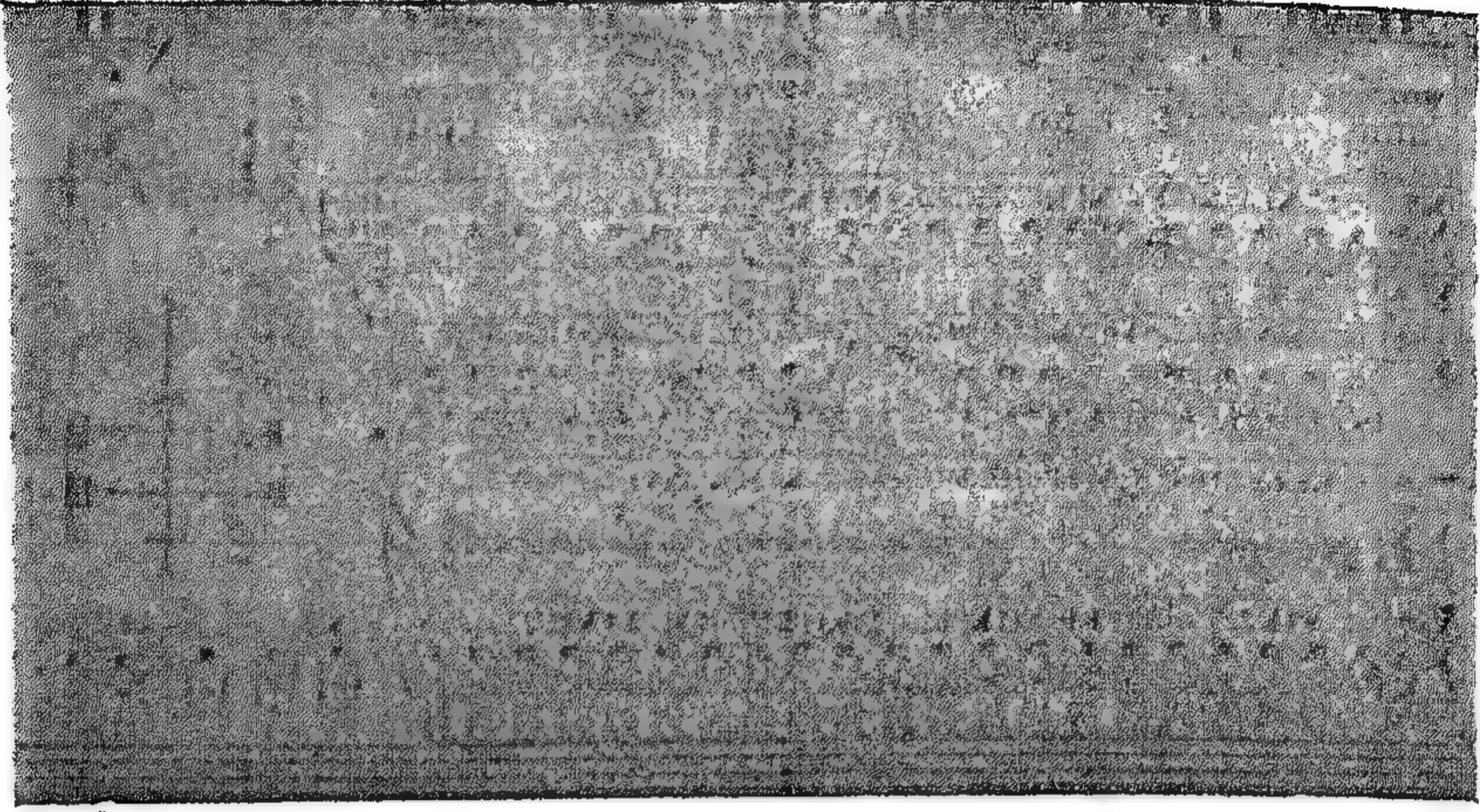
من الكنعانيين بخصائصهم القومية (شكل ١٠١) فقد صورهم الفنان المصري بملابسهم الفاخرة المزركشة وقد لبس بعضهم النعال . وقد صور ختم حتب وهو يستقبل ابشا زعيمهم ومعه ستة وثلاثين فردا من شباب وشيوخ ونساء وأطفال . وقد سلح الرجال بالأقواس والسهام وأطلقوا لحيتهم أما النساء فكان لهن شعر طويل . (لاحظ الملابس المزركشة بالنسبة للنساء والرجال) .



شكل (١٠١)

مجموعة من الكنعانيين بخصائصهم القومية

نتقل الآن الى منظر فريد آخر مسجل على أحد جدران مقبرة
چحوتى حتب فى البرشا والمنظر يمثل نقل تمثال ضخيم من المرمر
(شكل ١٠٢) ويمثل التمثال چحوتى حتب جالسا على كرسى والتمثال
موضوع على زحافة حتى يسهل جره بحبال مجدولة زودت بوسادات
من الجلد لمنع الحبال بالاحتكاك بالحجر . ويلاحظ وجود شخص واقف
على ركبتى التمثال - أغلب الظن - لاعطاء الاشارة للعمال لكى
يسحبوا التمثال معا . ثم هناك شخص آخر يقف فى مقدمة الزحافة
ليصب الماء على الأرض ، ربما لتفادى اشتعال النار فى الزحافة نتيجة
الاحتكاك . ويوجد أمام التمثال كاهن يقوم بتبخير التمثال بالبخور



(شكل ١٠٢) نقل تمثال جحوتى حتب

لتطهيره ، ثم هناك أربع صفوف من الرجال ، كل صف يتكون من ٤٣ رجلا ، يجذبون أربعة حبال مثبتة في مقدمة الزحافة . ثم هناك مجموعة من حاملي الجرار المملؤة بالماء لاستخدامها للصب على مقدمة الزحافة وكذلك لكي يشرب منها العمال . كما تصاحب مجموعات أخرى من الرجال نقل التمثال . ولعل أهمية هذا المنظر هو الكشف عن البساطة المتناهية للطرق التي كان ينفذها المصري القديم - وتعجز عنها الآن تقنية العصر الحديث - في نقل مثل هذه التماثيل الضخمة (١) .

ومن أجمل المناظر التي ترجع الى عصر الأسرة الثانية عشرة (عهد الملك سنوسرت الثالث) ذلك المنظر الذي يمثل ثلاث من بنات جحوتى حتب ، وكان مسجلا على أحد الجدران بمقبرته بالبرشا على قطعة من الحجر الجيري (٨٠ سم) وهو معروض الآن بالمتحف المصري وهو نقش ملون يمثل ثلاث فتيات واقفات - أغلب الظن - أمام والدهن وقد أمسكت كل منهن باليد اليسرى زهرة اللوتس أمام أنفسها لتنعيم بأريجها وقد لبست كل منهن الرداء الأبيض الطويل ويلاحظ تسريحة الشعر والشريط الجميل المزين بمجموعة من زهرات اللوتس والصدورية والأساور (صورة رقم ١١٠) .

(١) جيمس بيكي : المرجع السابق ص ٨٩ .

النحت في الدولة الوسطى

التمائيل الملكية :

ظهرت مدرستان لفن النحت في الدولة الوسطى ، مدرسة قديمة في منف ، رجعت بتقاليدها الفنية الى تراث عصر الدولة القديمة من حيث الاهتمام بالمثالية . فقد تعمدت هذه المدرسة أن تضيف على وجوه الملوك وأجسامها شبابا خالدا وهيئة متسامية . ومدرسة أخرى في طيبة فضلت الأسلوب الواقعي ، فاهتمت بدراسة الوجوه ، وتفوقت في إبراز مظاهر العواطف والمشاعر المختلفة ، وهكذا استطاع الفنان أن يظهر قدرته على التعبير الصادق الدقيق في إبراز معالم الوجه كما هي في واقع أمرها . عاشت المدرستان جنباً الى جنب ، المنفية تنزع الى المثالية ، والطيبية تميل الواقعية ، ثم ظهرت سمة عامة في المدرستين ، تتمثل في لون من الجمال المثالي ، مع الاهتمام بالتفاصيل التشريحية للجسم .

في الواقع أن حظ الأسرة الحادية عشرة في التراث الفني في باب النحت قليل بالقياس بتراث الأسرة الثانية عشرة . ولعل من أهم التماثيل الملكية التي ترجع الى الأسرة الحادية عشرة تمثال الملك متوختب نب حبت رع وهو الرجل الذي أعاد لمصر وحدتها . رقد مثله الفنان جالسا بلامح صارمة تدل على صلابة الخلق ، فالمثال هنا مثل الملك انسانا بعد أن رفع عنه القناع السماوي .

التمثال منحوت من الحجر الرملي وملون وارتفاعه ١٨٣ سم ومعرض بالمتحف المصري . وقد عثر عليه في مقبرته ذات المعبد الجنائزي بالدير البحري بالبر الغربي في طيبة وهو يمثل جالسا يفوق الحجم الطبيعي - على كرسى مكعب بدون مسند ويلبس تاج الوجه البحري الأحمر - وقد لونه الفنان بالفعل باللون الأحمر - ولباس الحب سد الذي يكاد يصل الى الركبة ولونه الفنان باللون الأبيض . وقد وضع

ذراعيه على صدره في وضع أوزيرى وميزه بالذقن الالهية المستعارة ولون جسده باللون الأسود (❖) (صورة ١١١) .

وتعتقد نيلكور ديروش أن هذا التمثال قد صنعه يد فنان من انجنوب . فالجزء الأسفل من التمثال يبدو ثقيلًا لا جمال فيه ، ويكشف عن معرفة بدائية بصناعة النحت ، يترس بها عامل بدأ يتعلها وليس عنده من المرونة أو المقدرة ما يسر له صوغ الأشكال في المادة التي في يده ، ومع ذلك فان في أسارير الوجه شيئًا يعبر عن العظمة والصرامة (١) .

وان كان قلدونج Wildung وزيدل Seidel يختلفان معها في هذا الرأي فهما يعتقدان أن ضخامة الرجلين مقصودة لذاتها حتى تسمح له هذه الضخامة بحرية الحركة (لقوة الرجلين وضخامتهما) في العالم الآخر (٢) .

ويعد التمثال على خشونة مظهره وضخامة رجليه . من أبدع القطع الفنية في المتحف المصرى .

تعد التماثيل العشرة للملك سنوسرت الأول التي عثر عليها في اللشت من روائع المدرسة الفنية المثالية (صورة ١١٢) ، فلم يستطع الفنان هنا التخلص من تقاليد الدولة القديمة فالتماثيل منحوتة من الحجر الجيري وتمثل الملك سنوسرت الأول جالسًا في هيئة تقليدية ، على وجه ابتسامة هادئة رضية ، تتسم باليسر والمرونة ، ويشيع في وجهه ذى الجمال الباسم طابع من الرقة واللفظ ، وليس طابع العظمة الملكية

(❖) اللون الأسود هو لون العالم الآخر ، الذى غالبا ما كان يلون به اله الموتى أوزير ، ولذلك كان يطلق عليه أحيانا الأسود . ولا يدل اللون الأسود في مصر القديمة على الحزن - كما يشير الآن - بل يشير الى الخصوبة والبعث .

(١) كرستيان ديروش نيلكور : المرجع السابق : ص ١٢٢ .

(٢) C. Vandersleyen, Das Alte Aegypten, in Propyläen

Kunstgeschichte, Berlin, 1975, S. 233.

الذي عاصرناه في عصر الملك خعفرع . فهذه التماثيل فيها شيء من الرخاوة والطلاوة . وقد تعبر عما يجيش في نفس صاحبها من راحة واطمئنان وقد مثله الفنان بلباس الرأس المعروف بالنمس وزينه بالصل الملكي والدقن الملكية المستعارة وبسط كفه اليسرى على فخذه ، وأمسك باليمنى رمز الولادة الثانية ؟ وقد جلس على مقعد مكعب ذي مسند قصير وقد وفق الفنان في اظهار عضلات الصدر والبطن والساقين (صورة رقم ١١٢) . التماثيل بارتفاع ١٩٤ سم تقريبا ، عليها بقايا ألوان ومعرضة بالمتحف المصري .

ويجب الاشارة هنا الى تماثيل من حجر الجرانيت الأسود للملكة نفرت ، زوجة الملك سنوسرت الثاني ، وقد عثر عليه في مدينة تانيس ، وارتفاعه ١١٢ سم ومعرض بالمتحف المصري (صورة رقم ١١٣) .

وقد اتخذت نفرت في هذا التمثال الوضع الذي يتخذه المتوفى أمام مائدة القربان فاليد اليمنى مبسوطة على فخذهما والذراع اليسرى على صدرها ، بحيث تلمس يدها الذراع اليمنى . ويعتقد فستندورف Westendorf أن هذا التمثال كان موجودا في مقبرتها ثم نقل في عصر انعامسة الى تانيس (١) . يلاحظ الشعر المستعار الكثيف المضفر الذي يصل الى أعلى الصدر ، والصل فوق الجبهة ، والصدريّة المنقوشة على الصدر وأساور اليد اليسرى .

كانت تماثيل أغلب ملوك الأسرة الثانية عشرة تمثل الملك بصفته راع مسئول عن رعيته ، فظهرت المسئولية على تماثيل بعض ملوك هذه الأسرة ، وحفرت خطوطها العميقة على وجوههم ، بعكس ملوك الأسرة الرابعة التي ظهرت تماثيلهم تعكس نظرية الوهية الملك وقديسيته . يبدو هذا واضحا على الوجوه الجادة في تماثيل الملك سنوسرت التي قد تدل على شخصية عسكرية قوية الارادة . وقد أبق الزمن لنا على مجموعة من التماثيل مثله في أغلب مراحل حياته (صورة ١١٤ أ ، ب ، ج) . وهو تجديد لم يعرف من قبل ، اذ لم يجرؤ مثال في عصر الدولة

(١) W. Westendorf, Das Alte Aegypten, Baden-Baden, 1968,

القديمة أن ينحت تمثالا للملك في مرحلة من العمر خلاف المرحلة التي يتمتع فيها الملك بكامل قواه وشبابه وحيوته ، لأن الملك يعتبر الها في أثناء حياته ، لا تحل به الشيخوخة . ويبدو أن المفاهيم المتصلة بالعالم الآخر قد تغيرت ، فأصبح الملك أشبه ما يكون بإنسان ، فقد أصبح من أهل الأرض ، يجوز عليه ما يجوز على سائر البشر من قوة وضعف ومن حياة وموت . وصار عليه لزاما أن يحارب وأن يحس ويشعر ويتألم ، لقد مثل الملك انسانا كاملا ورفع عنه ذلك القناع السماوى . ان هذه الوجدانيات لم يجرؤ مثال في الدولة القديمة على تصويرها بالنسبة للملك . ولهذا لم يعد تصوير الملك في شيخوخته وقد خزلته قواه - في هذا العصر - انتهاك لحرمة مقدسة .

وسنلاحظ أن أغلب التماثيل الملكية في هذه الأسرة تفوق الحجم البشرى الطبيعى وهذا طراز من التماثيل لم يكن معروفا لنا أيام الدولة القديمة ، الا في حالات نادرة ، نذكر منها رأس التمثال الجرانيتى للملك وسر كاف مؤسس الأسرة الخامسة (صورة رقم ٦٨ أ ، ب) ولعل السبب هو أن وسر كاف لم يكن صاحب حق في العرش ، وانما رفعه اليه كهنة اله الشمس رع . لقد وصل وسر كاف الى العرش على سواعد البشر ، فمثله الفنان - أغلب الظن - بحجم ضخم يشير الى قوة البشر وبالتالي قوته البشرية .

أما عن الأسباب التى دعت مثال الدولة الوسطى الى اظهار ملكه في صورة تمثله فوق حجمه الطبيعى فأغلب الظن أنه حاول أن يظهر قوة الملك البشرية وذلك بعد أن ذهبت عنه هيئته الالهية ، حتى تساعد ضخامة التماثيل في قوة التأثير في النفس البشرية ، وتكون رمزا للملك ومظهر سلطانه .

تشير تماثيل الملك سنوسرت الثالث الى حدوث تغيير عميق في فن النحت الملكى . ففي الدولة القديمة كان الملك يصور في التماثيل كما لو كان الها مجسدا ، على وجهه سماحة مثالية . ولكن مثالو الملك سنوسرت الثالث مثلوا ملكهم بأسلوب واقعى ، فخداه غائران وعيناه صغيرتان ، وجفناه العلويان المثقلان يوحيان بالشعور بالجهد والارهاق .

ويلاحظ التجاعيد العميقة وخطوط الاجهاد الواضحة على وجه الملك (صور ١١٤ أ ، ب ، ج) • وهو تجديد لم يعرف من قبل • فالملك هنا بدون ثوبه السماوى ، يواجه رعاياه كأنسان وليس كاله • وقد تعكس الهموم التى أثقلت وجهه مسئوليات الحكم الجسيمة • يلاحظ فى الصور الثلاثة (١١٤ أ ، ب ، ج) الأخاديد العميقة التى تنحدر من ركنى العينين ، وفتحتى الأنف والعينان المفتوحتان بالكاد •

من أهم تماثيل الملك امنمحات الثالث التى يجب الإشارة إليها ، تمثال عثر عليه فى مدينة هواره ويمثل المدرسة المنفية ، فهو يمثل الملك فى شبابه الدائم (صورة ١١٥ أ ، ب) الخالد ، وقد اتبع فى تشكيله الأسلوب المثالى ، كما وفق الفنان الى أقصى الحدود فى إبراز رقة الوجه ، فبدى فى ملامحه نبلا وديعا جميلا ولهذا يعتقد قولف Wolf انه لا يوجد فى الفن المصرى القديم تمثال له وجه بهذه الرقة والنبيل والجمال (١) (لاحظ كبر الأذنين) • ولهذا يفوق هذا التمثال فى قيمته التنبئية التماثيل المثالية التى تمثل سنوسرت الأول والتى أشرنا إليها من قبل • وقد مثله الفنان جالسا ، يزين صدره تيممة صغيرة ولعل الجديد هنا هو وضع اليدين مبسوطين على الفخذين ، وهو وضع اتخذته من قبل الملكة نفرت زوجة سنوسرت الثانى ولكنه غير معروف بالنسبة للملوك • التمثال منحوت من الحجر الجيرى الأصفر وارتفاعه ١٦٠ سم ومعرض بالمتحف المصرى •

كما ظهر فى عهد الملك امنمحات الثالث تماثيل تمثل الملك فى صورة أسد راقد بوجه بشرى ، تعلوه مسحة واضحة من العظمة والوقار • الذقن الملكية المستعارة • ولعل الجديد هنا هو ظهور معرفة الأسد • أذنيه (صورة ١١٦ أ ، ب) بدلا من لباس النمى الذى شاهدناه من قبل فى تمثال أبو الهول القائم فى جبانة الجيزة والذى يمثل الملك خعفرع •

ويعتقد البعض أن هذا الشكل له مغزى ديني يشير الى الولادة المقدسة التي يتتبعها الملك في العالم الآخر ، ويفضل البعض الرأي القائل بأن الملك هنا بهذا الشكل لا يمثل الملك بجسم أسد ولكنه يمثل أسد بوجه انسان ، دلالة على قوة الملك القادر على تمزيق كل من يتعرض لسلطانه . وقد تم العثور على أربعة تماثيل بهذا الشكل ، يزيد طول كل منها عن مترين (٢٢٥ سم) وارتفاع كل منها ١٤٠ سم . كما عثر أيضا على بقايا أخرى تشير الى ثلاثة تماثيل أخرى . وقد نحتت هذه التماثيل من حجر الجرانيت الأسود ، ويوجد على بعضها بقايا ألوان .

ويرى البعض أن هذه التماثيل كانت موجودة أصلا في معبد الالهة انقطة باستت في مدينة تل باسطة (الزقازيق) الى أن اغتصبها الملك رمسيس الثاني الذي نقلها الى عاصمته في شرق الدلتا ثم اغتصبها نانية الملك بسوسينس الأول أحد ملوك الأسرة الحادية والعشرين فنقلها الى تانيس ، الى أن اكتشفها ماريت هناك عام ١٨٦١ . وهناك اعتقاد خاطيء أن هذه التماثيل تنتمي لملوك الهكسوس وذلك لشكلها الفريد ، الغير مألوف في التماثيل المصرية . وقد أثبتت الأبحاث انها تنتمي الى الملك امنمحات الثالث . وقد نقش على بعضها أسماء الملوك رمسيس الثاني ومرنبتاح وبسوسينس الأول . والتماثيل معروضة في المتحف المصري .

وهناك مجموعة فريدة من حجر الجرانيت الأسود عثر عليها أيضا في مدينة تانيس (صان الحجر) يطلق عليها اصطلاحا « مقاما القربان » وتمثل المجموعة تماثيل واقفين جنباً الى جنب وقد التصق كتف كل منهما بالآخر . والمجموعة تمثل نيلى ؟ الشمال والجنوب يحملان حاصلات البلاد وخيراتهما من طيور ماء وأسماك وزهور لوتس . يلاحظ الشعر المستعار الفريد التشكيل والذقن الطويلة . ويعتقد أن هذه المجموعة ترجع الى عهد الملك امنمحات الثالث . ثم اغتصبها بعد ذلك — أغلب الظن — الملك بسوسينس الأول ونقلها الى تانيس حيث عثر عليها هناك . والمجموعة ارتفاعها ١٦٠ سم ومعروضة بالمتحف المصري (صورة رقم ١١٧) .

(م ١٦ — تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم)

وأخيرا نشير هنا الى تمثال الملك حور (وهو الملك الرابع عشر من ملوك الأسرة الثالثة عشرة) (١) وهو منحوت من الخشب وارتفاعه ١٧٥ سم ومعروض بالمتحف المصري وقد عثر عليه داخل مقصورة خشبية في مقبرته في دهشور . والتمثال يمثل واقفا ، مقدما الرجل اليسرى خطوة الى الأمام ، عارى الجسد في شباب خالد ورشاقة محبة ، تتدلى الذراع اليمنى بطول الجسم مقدما الذراع اليسرى الى الأمام . وكان يمسك — أغلب الظن — العصا الطويلة في اليد اليسرى وأحد الرموز المقدسة في اليد اليمنى . وقد وفق الفنان في اظهار ملامح الوجه ، كما طعم العينين بحجر الكوارتز والألبستر ووضعهما داخل اطار من النحاس فبدت وكأن الحياة تدب فيهما ، وغطى الرأس بشعر مستعار كثيف يصل الى الجزء الأعلى من الصدر ، وقد ظهرت منه الأذنان ، وميزه بالذقن الالهية المستعارة ، وتوج الرأس بالرمز الهيروغليفي الدال على علامة « الكا » والتي تعنى القرين في اللغة المصرية القديمة ، وهى عبارة عن ذراعين مرفوعين بكفين مبسوطتين ولهذا يعرف هذا التمثال باسم تمثال الكا (صورة ١١٨) .

تماثيل الافراد :

لم يعثر الا على عدد قليل من تماثيل الأفراد ، لا يساعد على دراسة هذه الفترة دراسة كافية ، وأغلب تماثيل أفراد هذه الفترة يتضح فيها تلك الخشونة التى كانت متبعة فى أوائل الأسرة الحادية عشرة . وقد كثرت التماثيل الصغيرة المصنوعة من الخشب والتى تمثل طوائف العمال والتى كانت توضع فى المقابر مقام الخباز والطحان والعجّان والجندي وراعى الماشية ، ويبدو أن هذه النماذج كانت تصنع بكميات كبيرة وتورد حسب الطلب .

ومن أجمل النماذج الخشبية ، النماذج التى عثر عليها فى حجرة الدفن بمقبرة مکت رع الذى كان مشرفا على قصر الملك منتوحب نب حبت رع . فقد عثر على نماذج من الخشب لتلك المناظر التى اعتدنا رؤيتها مرسومة أو منقوشة على جدران المقابر . ولقد لجأ المصرى

الى هذه الطريقة — أغلب الظن — بعد أن شاهد وعاصر الاضطرابات التي حدثت في العصر المتوسط الأول • فاضطر أن يبعد على قدر المستطاع تلك العناصر اللازمة لحياته في العالم الآخر عن أيدي العابثين ، بمعنى آخر ابتعد بها عن الجزء العلوى من المقبرة واخفاها مع جثمانه في حجرة الدفن المنقورة في الصخر ، في باطن الأرض • ومن الأشياء التي عثر عليها — ومحفوطة الآن في المتحف المصري — نماذج من الخشب لفرقتين من الجند وقوارب مختلفة الأحجام ثم نماذج لمصانع النسيج ونماذج لاحصاء الماشية • وهذه النماذج على صغرها تعد مصدرا هاما لدراسة الحياة اليومية في مصر القديمة في هذه الفترة •

ولعل من أجمل وأرق النماذج التي عثر عليها في مقبرة مكت رع تمثالان خشبيان لخادمتين ، تحمل كل منهما سلة على رأسها ، تسندها باليد اليسرى وتمسك أوزة باليد اليمنى (صورة ١١٩) . وقد أجاد الفنان اختيار الألوان فأصبح التمثالان — على بساطتهما — تحفة جميلة •

لم يستمر هذا النوع الخشن طويلا ، فقد عاد المثال في الأسرة الثانية عشرة الى محاكاة القديم بمحسناته وتقاليده التي عاشت أيام الدولة القديمة •

واليكم بعض النماذج لأهم تماثيل الأفراد في الدولة الوسطى •

من أجمل تماثيل الأفراد في هذه الفترة تمثال الأميرة سنوى ، من حجر الجرانيت الأشهب ومعرض في متحف بوسطن ، وهى زوجة الحاكم حعبى چفای حاكم أسيوط في عهد الملك منوسرت الأول والتمثال يفوق الحجم الطبيعي (١٦٨ سم) • وقد وفق المثال في نحته ، فالهيئة وقورة ونبيلة وأنيقة والوجه تضيئه ابتسامة خفيفة ، والشعر مستعار غزير يغطي الجزء الأعلى من الصدر بمفرق في منتصفه وقد مثلها الفنان جالسة ، ولعل الجديد هنا أنها وضعت اليد اليمنى مضمومة — مثل الرجال — على فخذها ممسكة زهرة اللوتس ، أما اليد اليسرى فمبسوطة على الفخذ اليسرى • وقد أبدع الفنان في تمثيل عناصر الأنوثة في التمثال (صورة رقم ١٢٠) •

ثم هناك تمثال خرتى حتب ، من الحجر الرملى الكرسالى ومحفوظ
فى متحف برلين وقد مثله الفنان جالسا ، مئترًا بعبائة حابكة تظهر
منزوح الجسد وقد أمسك باليد اليمنى الرداء وبسط كفه اليسرى على
صدره وغطى رأسه مستعار بشعر كثيف تظهر منه الأذنان أما ملامح
الوجه فهى عادية رغم رققتها (صورة رقم ١٢١) •

وهناك تمثال من حجر الجرانيت الأسود ، معروض الآن فى كوبنهاجن
لحامل الأختام الملكية جيو ، وقد مثله الفنان جالسا متربعا فى مرحلة
الشيخوخة ، باسطا كفيه على فخذه • وقد ظهرت الأخاديد العميقة
منحدرة من فتحتى الأنف وعظام الوجنتين (صورة رقم ١٢٢) •

أظهر فن النحت فى الدولة الوسطى نوع آخر من التماثيل لم يعرف
من قبل ، يمثل كل منها تمثال لشخص جالس على قاعدة حجرية ،
فخذه وساقيه الى بطنه بذراعيه ، وعليه ثوب فضفاض ، ويمكن أن
يطلق عليه التمثال المحتبى أو الجالس المؤتزر أو المكعب (صورة رقم
١٢٣ أ ، ب) ولم يقف النحات فى تمثيل الأفراد مؤتزين عند حد
الجنوس فحسب وإنما قد شكلهم وقوفا (صورة رقم ١٢٤) أيضا •

الفصل السابع

الفن في عصر الدولة الحديثة

من ١٥٦٧ الى ١٠٨٥ ق.م.

انتهت أيام الدولة الوسطى (من ٢١٣٣ – ١٧٨٦ ق.م) ، بعد أن ساهمت بنصيب كبير في حيوية الفن وتطويره . ثم تعرضت مصر في العصر المتوسط الثاني (من ١٧٨٦ الى ١٥٧٦ ق.م) للضعف والانحلال ، فقد تحكم فيها ملوك ضعاف تركوا مصر فريسة لهجرات الهكسوس فاحتلوها أكثر من قرن من الزمن (من ١٦٧٤ الى ١٥٦٧ ق.م) . ويبدو أن هذه الفترة لم تكن مشجعة للفنانين المصريين لظهور مقدرتهم الفنية ، إذ أن منتجات هذه الفترة الفنية تكاد تكون نادرة . والواقع أن هذه الندرة أو القلة في الانتاج الفني يسكن تفسيرها بأحدى رأيين أو بكليهما . الأول أن عهد الهكسوس كان بطبيعته فقيرا في انتاجه الفني والثاني أن المصريين في أوائل الدولة الحديثة هشموا كل ما يذكرهم بمحنتهم ، فحطموا كل ما وصلت اليه أيديهم من آثار الملوك وأتباعهم . ثم حدثت النهضة بعد ذلك في عهد الملوك الذين سبقوا بداية الأسرة الثامنة عشرة .

لقد تخلصت مصر من الهكسوس ، وشهدت أعظم عصر في تاريخها ، عصر من المجد والعظمة والفخار والحضارة الرفيعة ، ساهم في اظهار المنتجات الفنية بكميات أكبر وشكل أجمل .

النقوش الملكية :

كانت الأسرة الثامنة عشرة امتدادا - من الناحية الفنية - للأسرة الثانية عشرة . وقد يصعب أحيانا التفرقة بين نقش يرجع الى عهد الملك سنوسرت الثالث ونقش يرجع الى الملك أحمس الأول مؤسس الأسرة الثامنة عشرة . ويعتقد دريتون أنه حدث تطور واضح جدا

منذ عهد الملك أمنحتب الأول ، فقد أتبع الفنانون في عهده « نسيا » جديدة في تشكيل الأجسام فاستطالت الأجسام وامتدت القامات وازادت الوجوه حسنا وأصبغ عليها أبهة ورشاقة لا تضارع . وفضل الفنانون المدرسة المثالية في تمثيل الوجه بالنسبة للإنسان كما وفقوا في تمثيل الحيوان توفيقا كبير (١) .

وتمتد نيلكور ديروش أن عصر الدولة الحديثة يمثل العصر الذي « بلغ فيه النقش البارز الملون اسمى مدارك الجمال وأصبح — في رأيها — أنضر زهرة في بستان العبقرية الفنية المصرية ، التي كانت في بداية هذا العصر ، حائزة لصناعة حرفية مكتملة . وعلى ذلك فلم تكن ثمة أية صعوبة مادية بقيادة على أن تقف في سبيل تحقيق أقوى الأعمال . ومن جهة أخرى ، فإن ذات القواعد التي كان على الفنانين مراعاتها في تنفيذهم لتلك النقوش البارزة المقصود بها تغطية مسطحات كبيرة المساحة ، لم يكن مسموحا لهم بتغيير انتظامها أو مظهر وحدتها بتباينات قوية من الضوء والظلال . تلك القواعد قد حدثت من حريتهم في النقش فقصرتها على بعض البروز الخفيف ، ومنعتهم من الاستفادة بالتيسيرات التشكيلية التي يقدمها لهم النحت البارز الحقيقي . وقد نتج عن ذلك اضطرار النحاتين الى زيادة الدقة في تصوير الأشكال بسبب قلة السمك المتاح لهم إبرازه في النقش ، وإلى بذل الجهد في رسم الأشكال والحركات بمزيد من الدقة والفتنة ، بإيجاد فروق طفيفة جدا في المستويات ، وقد وفقوا في ذلك كل التوفيق .

وقد ساعدت زيادة تفهم الفنان للجمال التشكيلي البشرى وترجمته واطالة النسب في رسم الأجسام البشرية على الاعلاء من شأن النقش البارز والسمو به ، فظهرت العضلات أكثر انسجاما ونموا ، مما يبرز بشكل واضح حركة الجسم رغم قلة البروز في تصوير الشكل . أما الوجه ، فقد كان من الرقة في جماله أو تعبيره أكثر من أى وقت مضى . على أن ما كان يميز هذا العصر على وجه الخصوص هو تقديره

(١) دريتون ، ج . فاندبيية : مصر ، مترجم بالقاهرة — بدون تاريخ ، ص ٥٣٢ .

لجمال الأثني الذي يتجلى في تلك الأجسام القوية ذات الخطوط المتعوجة والصفافية في آن واحد • ولم يخفف ما كان تتسم به النقوش في العصور السابقة من نبل وعظمة • وإنما اقترن بهاتين الصفتين طابعا الأغراء والفتنة اللذان لم يكن لهما وجود فيما مضى أو أنهما لم يظهر إلا استثناء» (١) •

تتميز المناظر في الدولة الحديثة بالتفصيل وحلاوة التعبير ، مثال ذلك ما نراه من نقوش على جدران معبد الملكة حتشبسوت بالدير البحري ، فالمحاربون وحاملوا القرايين يتحركون في رشاقة وحرية مع مزيد من الدقة في نقش أعضائهم • كما أن شكل ملكة بونت (شكل ١٠٣) يدل على ملكة الملاحظة عند فناني هذا العصر • هناك أيضا صورة للملكة أحمس أم الملكة حتشبسوت بابتسامتها الحلوة • واهتم الفنان أيضا بتصوير الأجانب وتسجيل بيئتهم بحيواناتها ونباتاتها وأسماكها مما يجعل من مناظر بونت قيمة تاريخية فنية خاصة • هذه النقوش الرائعة لبعثة بونت لا يمكن أن يرسمها الفنانون من خيالهم ، ويحتمل أنهم كانوا ضمن البعثة التي ذهبت الى هناك ، فدونوا رسومهم بدقة هناك ثم اعتمدوا عليها — أغلب الظن — عند نقشهم معالم بلاد بونت على جدران معبد الدير البحري •



(شكل ١٠٣) ملكة بونت

(١) كرستيان ديرويش نيلكور : الفن المصري القديم ، مترجم بالقاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٧٤ وما بعدها .

تتميز الدولة الحديثة أيضا بالنقوش التاريخية والحربية التي نجدها مفصلة على صروح المعابد ، سواء معابد الخدمة اليومية أم معابد تخليد الذكرى ، وغالبا ما تمثل انتصار الملك على الأعداء ، لعل أهمها المنظر الذى يمثل الملك تحتس الثالث والمسجل على الحائط الجنوبى للجناح الغربى للصرح السابع فى معبد آمون بالكرنك . وقد صور تحتس الثالث بتاج الوجه البحرى يضرب بدبوس القتال كمثرى الشكل زعماء البلاد الأجنبية (صورة رقم ١٢٥) . هذا النحت الفائر المكتمل ، أحاط خطوط الأجسام بهالة تتلألأ تحت الأضواء فى فترات النهار المختلفة ، وكان من شأنه أن يحفظ حواف الأشكال المنحوتة وخطوطها الخارجية — بعكس النحت البارز — من التلف .

بلغ الفن أوجه فى عهد الملك أمنحتب الثالث . فقد امتلك فنانو هذا العصر ناصيته فبلغت منتجاتهم الفنية درجة من الاحساس والنقاء والكمال ، بحيث أصبح من الصعب تخيل مجال للتقدم فى هذا الفن أبعد من ذلك (١) . وقد ظهر هذا واضحا فى الآثار التى ترجع الى عهده سواء فى معبد الأقصر أو فى مقابر طيبة التى ترجع الى عهده .

تأثرت مدرسة النقش فى عهد اخناتون بدعوة عامة تأثر بها كل من الدين والأدب . فقد دعت هذه الدعوة العامة الى تصوير الواقع كما هو . فقد نبذ الفنانون فى عهده كل التقاليد الموروثة حتى انطلقت أيديهم تجرى حرة فى تصوير الطبيعة فى صدق وبساطة متناهية . لقد نقل فنانو هذا العهد الحقائق بدون حرج وسجلوها بدون كلفة .

لقد ترك لنا فنانو هذا العصر صورا رائعة من حياة أخناتون وزوجته نفرтитى وبناته الستة . صورا تمثل الواقع والحقيقة ، وقد امتد ذلك الى جسم الانسان وتصوير ما يبدو عليه من أعراض وعيوب . فقد صور أخناتون — أغلب الظن — فى هيئة واقعية للغاية ، فقد صور الملك بوجهه النحيل وعينه الضيقتين المتأملتين وأفقه الطويل وشفثيه الغليظتين وذقنه المتدلى ، ولم يمض وقت طويل حتى كانت الملكة

(١) دريتون ، وفانديت : مصر ، ص ٥٣٢ .

نفرتيتي وبناتها يتخذن نفس الوجه الطويل • ويبدو أن أفراد الشعب في عهده قد فضلوا — أغلب الظن — تصوير أنفسهم بالأسلوب الملكي • فقد كان من الطبيعي أن تصبح هيئة الملك الجسمانية نموذجاً لهم • على أن هناك مناظر تؤكد أن فناني عصر أخناتون قد بدأوا أيضاً في بداية حكمه بتصويره داخل ذلك الإطار المثالي وهي صور قد لا تنطبق على ما يمثله في الواقع •

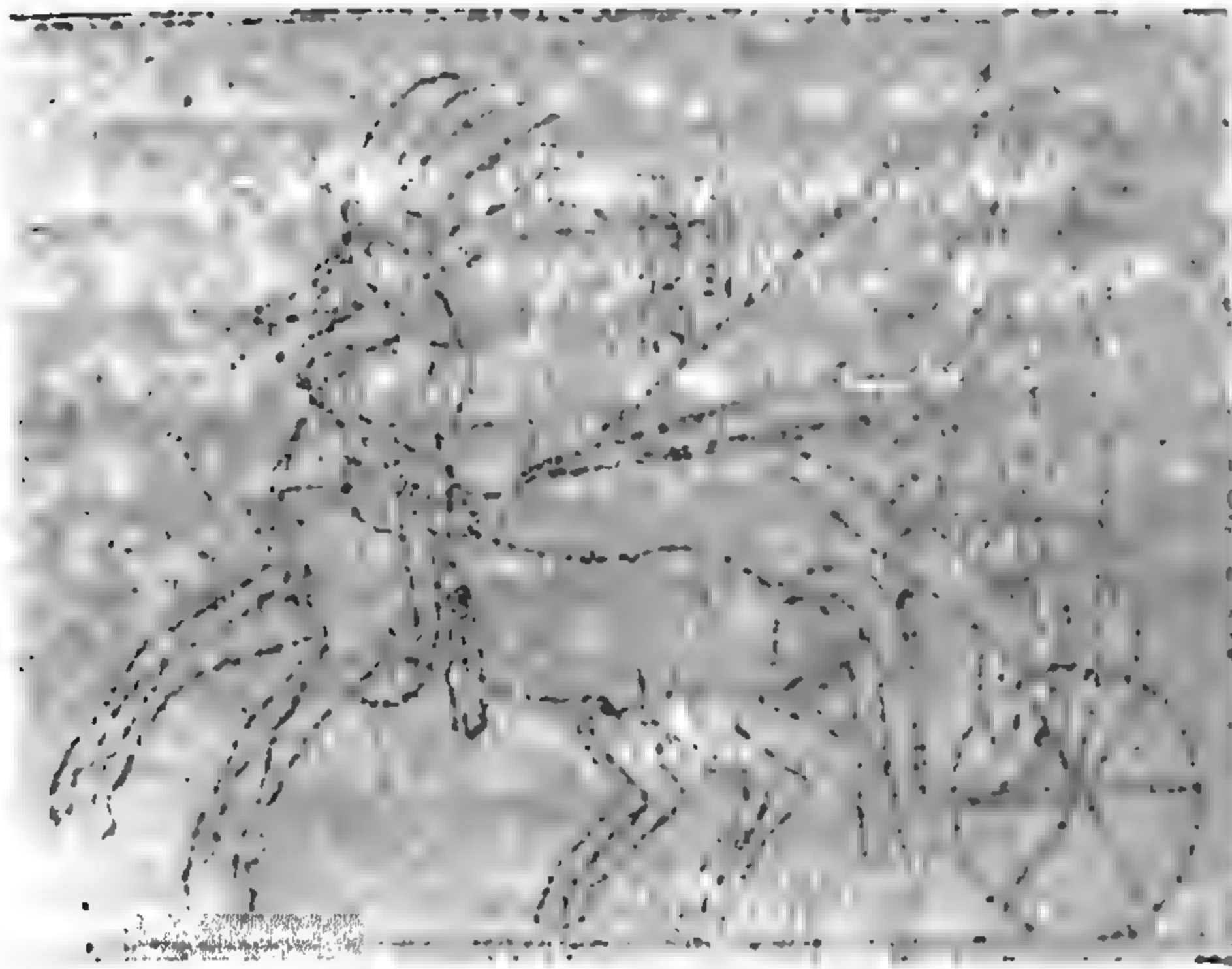
سمح أخناتون لفنانيه أن يصوره وهو يأكل ويشرب مع أفراد أسرته ، وهو يلاصق زوجته وتلاصقه (شكل ١٠٤) وهي تكاد تقبله



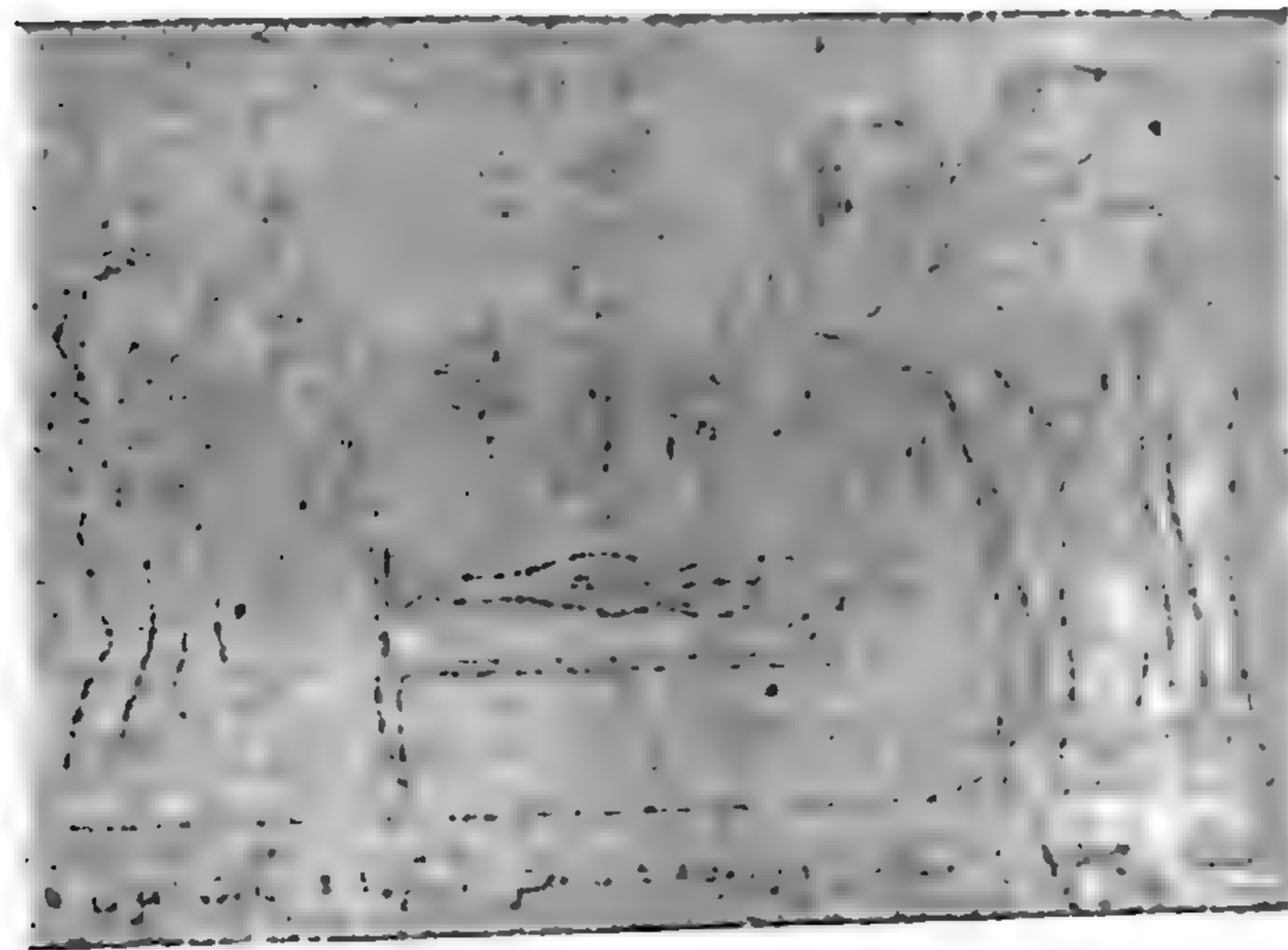
(شكل ١٠٤) أخناتون وزوجته نفرتيتي يجلسان جنباً إلى جنب

(شكل ١٠٥) ، وهو يداعب إحدى بناته وهي تجلس فوق ركبته ، وهو واقف وقفة كلها استرخاء ، واضعاً عصاه طويلة تحت أبطه ، معتمداً عليها وتقف أمامه زوجته ، وكان حزن الملك — الاله — عند وفاة ابنه الثانية (شكل ١٠٦) تطبيقاً لمبدأ الحق بحماس تعصبى ، كما كان فيه اظهار للملك بأنه انسان في طباعه (١) •

(١) جون ولسون : الحضارة المصرية ، مترجم بالقاهرة ١٩٥٥ ، ص ٣٥١ — ٣٥٢ •



(شکل ۱۰۵) نفریتی تهم بتقبیل زوجها اخناتون



(شکل ۱۰۶) اخناتون وزوجته عند نعش ابنتهما

ان هذه المناظر لا يمكن مطلقا لأى مصرى أن يحلم برؤيتها للملكه المقدس قبل عصر أخناتون ، والدليل على ذلك أنها اختفت تماما بعد نهده . ان هذا « الأسلوب الطبيعى » فى الرسم ، لا يعنى الواقعية أو الصدق فى الأداء الذى يشبه التصوير الفوتوغرافى ، ولكنه يرمى الى بعض المبالغة فى محاولة محاكاة الطبيعة مع ما يترتب على ذلك أحيانا من تشويه أو مغالاة (١) .

اختلف اله أخناتون الجديد — سواء فى شكله أم فى تعاليمه — عن الألهة المصرية . فهو لم يجسد فى صورة بشرية الا فى بداية الأمر وفى حالات نادرة ولا هو يتجسد فى صورة حيوانية كأغلب الهتهم ، بل هو الحرارة الكامنة فى قرص الشمس التى تهب الناس الحياة وتغمرهم بالسعادة وقد فضل أخناتون له الصورة التى أقرتها ماعت (الهة الحق والصدق والعدل) وشاهدتها عيناه مع بعض الاضافات الفنية ذات الصبغة الدينية . فنجده قد صوره كقرص للشمس يتوسطه الصل الملكى . ويخرج من القرص الأشعة على شكل خطوط تنتهى كل منها بيد انسانية بعضها يمسك أحد رمزين احدهما للحياة « عنخ » والآخر للسعادة (واس) متوجهة بهما الى أئف الملك وأئف الملكة فقط (صورة رقم ١٢٦) . وقد يعنى هذا أن الاله أتون المثل فى قرص الشمس يسبغ نعمته على أخناتون وزوجته وهما بدورهما يهبانها الى أفراد الشعب المتعبدين .

اهتم الفن الآتونى — أى الخاص بالاله أتون والذى ظهر فى عهد أخناتون سواء فى طيبة أو تل العمارنة أو الأشمونين بالطبيعة وجمالها وصورها الحية ، فلم تعد الطيور والأزهار والثمار قطعاً زخرفية مبسطة ، بل هى هبات من الطبيعة لا حد لقيمتها ، تصور بدقة واحساس . مثال ذلك المنظر الذى يمثل طائراً جميلاً رسمه الفنان فى اللحظة الذى أخذ يتأهب فيها للغطس فى الماء ، عندما أخذ يستجمع

(١) جون ولسون : المرجع السابق ص ٣٥٣ .

قوته قبل البدء بحركة خاطفة ، ووراءه نباتات البردى وزهور اللوتس كما تنبت في الطبيعة متقاطعة مع بعضها في سهولة بدون ترتيب (شكل ١٠٧) - بعد أن كان الفنان يرسمها مرتبة كما لو كانت باقة نظمت فيها سيقان البردى وزهور اللوتس وهو منظر من أحسن ما رسمه اتقانون - في رأى جون ولسون - في العصور القديمة (١) ودليل على طلاقة الأسلوب ورقة التلوين .

وهناك ثمة أخرى في الفن الآتوني يجب الإشارة إليها ، وهي الاهتمام بتحقيق صدق التصوير الجانبي . مثال ذلك المنظر الذي يمثل



(شكل ١٠٧) طائر يتأهب للغطس في الماء

(١) المرجع السابق ص ٣٥٤ .

أخناتون وقرتيتى جالسين ، وقد احتضنت الملكة الملك بشكل يجعلهما ملتصقين تماما حتى أن جسميهما قد غطى أحدهما الآخر اذا نظر اليهما من الجانب بحيث لا يمكن للانسان أن يفهم المنظر الا بعد أن يدقق النظر في الأذرع والأيدى . (شكل ١٠٤) فقد اكتفى الفنان هنا بتصوير الخطوط الخارجية المبسطة الفاهرة لوجه الملكة وساقيهما وجانب من جسمها .

أمر الملك حور محب بهدم معابد آتون في الكرنك واستغل أحجارها حشوا لصروحته الثلاثة التى أقامها في معبد آمون بالكرنك وهى الصرح الثانى غربا والتاسع والعاشر جنوبا . ولم يكن حور محب يعلم أنه بهذا العمل الانتقامى أنقذ أحجار هذه المعابد من الفناء . فقد أمكن جمع أكثر من خمسين ألفا من هذه الأحجار ، يطلق عليها اسم « التلاتات » وهى كتل مزخرفة من الحجر الرملى المجلوب من جبل السلسلة شمال كوم أمبو وتصور نقوش هذه الأحجار مناظر من الحياة اليومية فى تفصيل بديع بنقش غائر وألوان زاهية .

وتمثل (صورة ١٢٧) أحد التلاتات وقد نقش عليها الملك أمنحتب الرابع - أخناتون وهو يحتفل بأحد أعياد قرص الشمس آتون . وقد مثل الملك مسكا بالسوط فى اليد اليمنى والعصا المعقوفة فى اليد اليسرى وقد لبس التاج الأحمر المزين بالصل الملكى وصور تحت أشعة الشمس . يلاحظ أن وجه أخناتون قد تميز بواقعية ظهرت معه ، فالعين ضيقة مائلة والأنف طويل والشفتين غليظتين .

وهناك منظر آخر يمثل قرتيتى (صورة ١٢٨ أ ، ب) رافعة ذراعيها لتقدم قربانا للاله آتون متجليا على هيئة قرص الشمس ، والتى تنتهى غالبا بأيادى انسانية تقدم واحدة منهم علامة الحياة (عنخ) الى أنف الملكة ويعطى رأس قرتيتى هنا شعر مستعار اصطلح على تسميته بالشعر النوبى (لأن أول ظهوره كان على رؤوس الجند النوبيين) .

لا شك أن الفن الآتونى قد قدم للفن المصرى القديم أعمالا فنية قيمة باستثناء بعض المبالغات التى سرعان ما اختفت بعد ذلك .

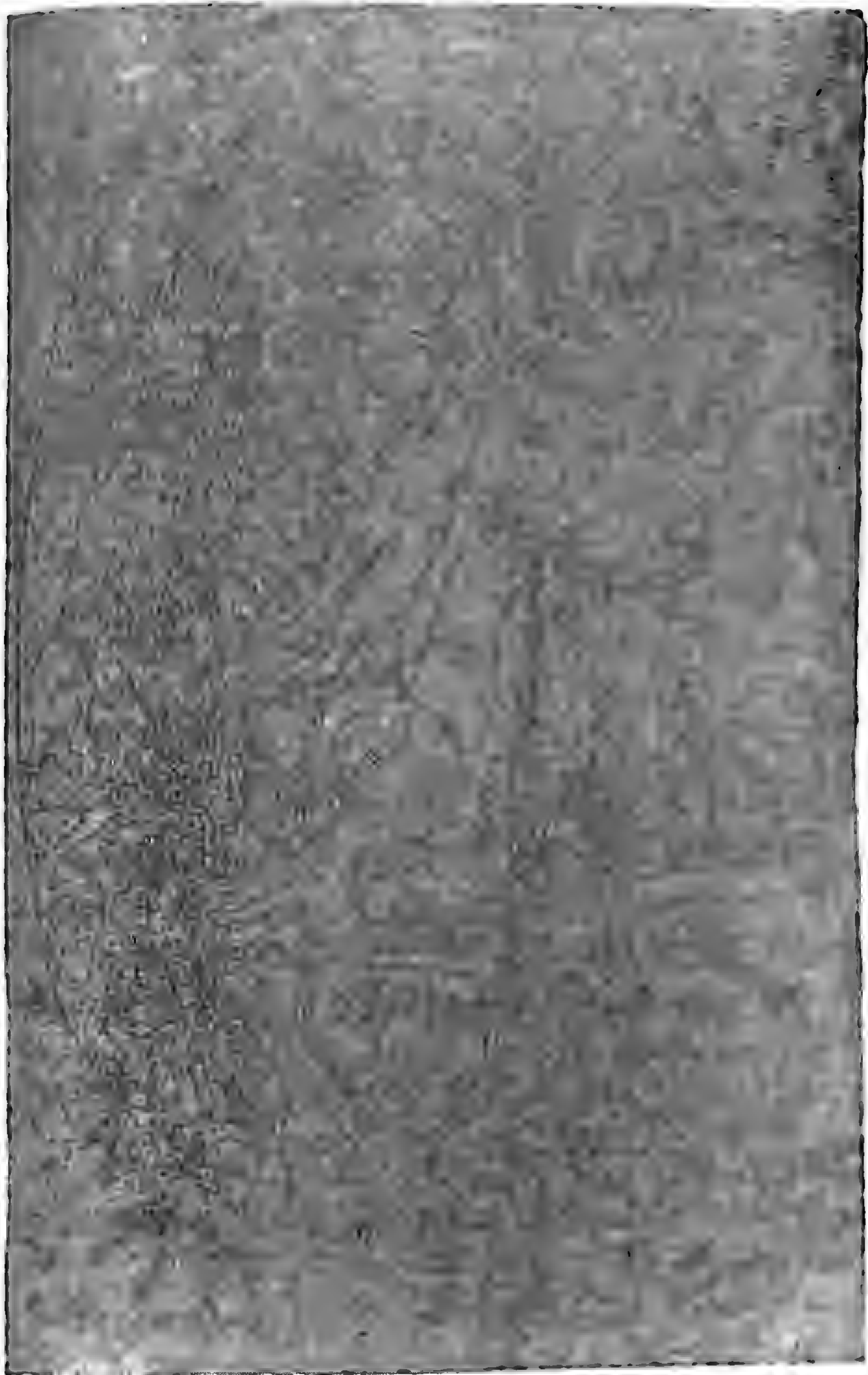
اتتهى عهد أخناتون عام ١٣٦٢ ق. م. بالتقريب ولكن مدرسة الفن الآتونية لم تستطع أن تتخلى عن قواعدها الفنية دفعة واحدة ، فاستمرت تمارسها في بعض الأعمال الفنية الباقية من عهد توت عنخ آمون وسمنخ كارع وآي وهور محب .

عاد الفنانون في الأسرة التاسعة عشرة الى النقش التقليدي ، وأساليبه الفنية التي كانت متبعة قبل عهد أخناتون . وتعد نقوش الملك سيتي الأول المسجلة على جدران معبده في أبيدوس بين أجمل بدائع الفن المصري التقليدي فهناك نقاء في الرسم ورشاقة في الحركة وكمال في الصنعة . مثال ذلك المنظر الملون المنقوش على الحجر الجيري في مقصورة الاله أوزير ، وقد صور الملك سيتي واقفا في صورة أوزيرية ، متوجا بالتاج المعروف باسم الأتف ، ممسكا بيديه العصا الطويلة والسوط والعصا المعقوفة (الحكا) والصولجان (واس) وقد وقف أمامه الكاهن « أيون موت أف » يؤدي طقس التطهير وقد لبس جلد الفهد وهو ارداد المميز للكهنة — لاحظ الشعر المستعار والخصلة الجانبية — ويفف خلف الكاهن الالهة ايزيس متوجة بالقرنين يتوسطهما قرص الشمس . وقد أمسكت باليد اليمنى الصلاصل وباليد اليسرى عقد « المنيت » . والمنظر عموما يشير الى كمال الصنعة واحساس بالنقش (صورة رقم ١٢٩) .

قدر للفن المصري بعد ذلك أن يحظى بتجديد آخر كان سببه تلك الفتوحات التي تمت على أيدي ملوك الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين . فقد كان على الفن في هذه الفترة — في رأى أدلف ارمان وهرمان رانكة — أن يتحدى تلك المهام الضخمة التي حتمت تصوير مناظر هائلة للمعارك الكثيرة ، ومع احتفاظ الفن المصري بالأسلوب القديم ، فقد استطاع أن يخرج لنا روائع فنية تفوق بكثير ما انتجه من قبل ، فاتسعت مساحات النقش ، وظهرت وحدة المجموعات المنقوشة ، كما وفق الفنان في استغلال وحدة المكان ، فظهرت مناظر القتال في البر والنهر بجانب مناظر الصيد المختلفة . نشاهد هذه المناظر بوضوح على جدران معبد الرامسيوم الخاص بالملك رمسيس الثاني . ومعبد مدينة هابو الخاص بالملك رمسيس الثالث ، بجانب المناظر المنقوشة على جدران معابد الكرنك والأقصر والتي ترجع الى عهديهما .

شغلت مناظر القتال في هذه المعابد جدراناً عظيمة الارتفاع ،
عظيمة الاتساع ، حدد عناصرها أدلف ارمان وهرمان رائكه على الوجه
التالى : « ففى جانب من الصورة نرى الملك وقد رسم بحجم هائل
راكباً عربته الحربية يجرها فرسان يقفزان ، وأمامه حشد من الأشخاص
أحجامهم صغيرة وقد ساد بينهم الهرج والمرج ، ثم نجد خيولاً وقد
هرب بعضها على حين أصاب الآخرين جروح بالغة سببتها سهام الملك
التي تندفع متتالية عن قوسه . وبين هذا وذاك نجد أكداسا من العربات
الحربية المهشمة ، وغالباً ما يكون فى الجانب الآخر من الصورة تلا عالياً
ارتفع فوقه الحصن الذى تدور حوله المعركة . وقد ظهرت هذه العناصر
أول مرة فى عصر الأسرة الثامنة عشرة وعلى وجه التحديد فى عهد الملك
تحتمس الرابع حيث استعملت كأسلوب زخرفى على جانبى عربته الحربية
(شكل ١٠٨) . ولكن لا نزاع فى أنها لم تنفذ بشكل واسع حتى
أصبحت تملأ سطوح الجدران الخارجية للمعابد الا ابتداء من عهد
سيتى الأول ، اذ كانت بمثابة اعلان للمصريين لآظهار فتوحات مليكهم .
ولقد كمنت عظمة مثل هذه اللوحات فى الفارق الكبير بين الحجم الهائل
الذى صور به الملك وما كان يضيفه الفنان عليه من كل مظاهر العظمة
والأبهة بالنسبة الى أحجام العدو الضئيلة وما يسود بينهم من الهرج .
بل كانت قوة الملك وجبروته الذى لا يقف أمامه شئ تظهر بوضوح
وجلاء فى وقفته الهادئة الرزينة بالنسبة الى جموع الأعداء المهرولة
المتحركة . فكان الملك هنا يطارد أعداءه وقد خارت قواهم وتوصل
الفنان الى تمثيل هذا الهرج بشكل يملك على الناظر احساسه بأن هجر
القاعدة القديمة التى تحتم تقسيم اللوحة الى مناظر يعلو الواحد منها
الآخر فى سطور متوازية ، ولجأ الى ملء جانب من اللوحة بصورة
الملك بينما ملأ الفراغ الباقي بأشخاص العدو غير متبع نظام خاص فى
ذلك بل بعثرهم حثيماً اتفق فى هذا الفراغ (شكل ١٠٩) .

ويعتقد أدلف ارمان أنه كانت لرئيس الثانى مطالب من فنانيه
كان لها تأثيرها على الفن ، اذ طلب اليهم — فى رأيه — أن يخلدوا أعماله



(شكل ١٠٨) تحتس الزابع في حربه ضد الاسيويين
جزء من نقش جمى على عربة الملك الحربية بالمتحف المصرى)



(شكل ١٠٩) سبتى الاول في حربه ضد الحيثيين

في صورهم ، فلم يكتف بتلك الصور نصف الرمزية التي تمثل الملك وأعداءه في المعينة بل حتم على فنانيه أن يسجلوا أحداث المعركة بتفصيلاتها وقد نجح البعض في ذلك ، ولم يوفق البعض الآخر في حبك أطراف الصورة في محيط واحد (١) .

وقد وفق الفنان في معبد مدينة هابو الخاص بالملك رمسيس الثالث من الأسرة العشرين في تصوير معارك المراكب وانقلاب بعضها وتصوير العرقى . ومما يجدر مشاهدته على أحد جدران هذا المعبد ، المنظر الذي يمثل الملك رمسيس الثالث وهو يقوم بصيد الثيران الوحشية وهي تعدو أمامه في جنون ونراها وقد أصابتها الحراب والسهم وتشاهد الألم واضحا على وجهها وهي محشورة بين حنايا دغل ضيق (صورة رقم ١٣٠) .

اهتم فراعنة الدولة الحديثة بمقابرهم فأخفوها في البر الغربي في طيبة وزينوا جدرانها بالرسومات والنقوش والصور . نشاهد في بعضها نعومة النقش ونقاوته وجمال التصوير ودقته وحيوية التلوين ورقته (أنظر على سبيل المثال مقبرة الملك حور محب في وادي الملوك) . كما سجلوا النصوص الدينية والجنائزية التي تفيدهم في العالم الآخر .

واليكم أهم المناظر والنصوص و « الكتب » التي سجلت على جدران أغلب مقابر فراعنة الدولة الحديثة بإيجاز (٢) .

١ - المناظر التي تظهر لنا الملك في علاقاته المختلفة مع الآلهة والآلهات في العالم الآخر ، فنرى الملك متحليا برموزه وشارته الملكية ، واقفا أمام أحد أرباب أو ربّات العالم الآخر . نجد هذه المناظر غالبا على جدران المقبرة ، كما توجد أيضا على واجهات الأعمدة داخل هذه

(١) ادلف أرمان وهرمان رانكة : مصر والحياة المصرية القديمة : معرب بالقاهرة ١٩٥٢ ص ٤٧١ .

(٢) للتفصيل أرجع الى كتابي : أهم آثار الأقصر الفرعونية ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٢٨٦ وما بعدها .

المقابر ابتداء من الأسرة الثامنة عشرة • ومما يجدر ملاحظته أن مقابر الملوك خالية من المناظر التي تمثل الحياة اليومية التي شاهدنا من قبل على جدران الأشراف في الدولتين القديمة والوسطى وسنراها معا على جدران مقابر الأشراف في الدولة الحديثة • وقد حل محلها هنا مناظر ونصوص وطقوس ذات صبغة دينية وجنازية لخدمة الملك المتوفى •

٢ - مناظر ونصوص كتاب ما هو موجود في العالم الآخر (امى دوات) • وقد سجل هذا الكتاب لأول مرة على جدران حجرة دفن الملك تحتمس الأول وتمثل مناظر هذا الكتاب بالاضافة الى المناظر التي تمثل الملك في علاقاته المختلفة مع الآلهة والآلهات المناظر الوحيدة التي سجلها على جدران غرفة دفن الملوك حتى الملك أمنحتب الثالث •

٣ - المناظر التي تصور طقس فتح الفم وتقديم القرбан مثل المنظر المشهور في مقبرة توت عنخ آمون والذي يظهر فيه الكاهن (الأب الالهى اى) وهو يؤدي هذا الطقس لمومياء الملك توت عنخ آمون •

٤ - المناظر الخاصة « بكتاب » البوابات ، وتتميز هذه المناظر بوجود ثعبان كبير يحمى بوابة ضخمة •

٥ - مناظر ونصوص قصة هلاك البشرية (١) •

٦ - مناظر ونصوص « كتاب » الكهوف وقد يرجع اختيار هذا الاسم الى تقسيم المناظر الى ما يشبه الكهوف •

٧ - مناظر ونصوص « كتاب » الأرض (آكر) ويتميز بوجود صور لالهة الأرض الثلاثة « جب » و « آكر » و « تاتن » وقد اختفى بعضها داخل جسد الأرض •

(١) للتفصيل أرجع الى كتابى : أهم آثار الأقصر الفرعونية ،

القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٢٩١ وما بعدها •

٩ — مناظر ونصوص « كتاب الموتى » وقد وجدت أجزاء منه على جدران بعض المقابر الملكية •

وحيث أن هذه المناظر والنصوص كانت مسجلة أصلا على لفائف من البردى ، فقد أطلق عليها اصطلاحا اسم « كتب » وكانت هذه النصوص الدينية والجنائزية المختلفة تهدف الى أسعاد الملك المتوفى في العالم الآخر •

النقش والتصوير في مقابر الافراد :

حرص المصري القديم في بداية الأسرة الثامنة عشرة على تزيين جدران مزار مقبرته بمناظر دنيوية ودينية مختلفة ، منها ما ينتمى للتقاليد القديمة بصلة ومنها ما نراه لأول مرة في هذه الفترة ، وذلك نتيجة التوسعات التي قام بها الفراعنة خارج حدود مصر في هذه الأسرة • ويبدو أن أشرف هذه الفترة كانوا يفتخرون بكل ما كان يأتي الى مصر من هذه البلاد الأجنبية ، ودليلنا على ذلك ما سجلوه على جدران هذه المزارات ولعل هذا هو السبب الذي يجعلنا نعتقد أن مقابر هذه الفترة بمزاراتها تعد بمثابة سجل لأهم مناظر الحضارة في عصر الإمبراطورية •

أتبع المصري القديم نظاما معيناً في حفر المقبرة وتصميم مزارها ، ثم رسم جدران هذا المزار ونقشه وتلوينه — هذا اذا أطال الله في عمره ليشرّف عليها حتى ينتهى العمل منها • وكان العمل في المقبرة ينقسم الى عدة أقسام ، فيبدأ النحاتون بحفر واعداد الفناء الخارجى ثم حفر واجهة المقبرة ومزارها ثم يلى ذلك الصالة العرضية للمزار وصقل جدرانها • وعندما يبدأ النحاتون في العمل في الصالة الطولية يقوم النقاشون برسم المناظر ثم نقشها وتلوينها في الصالة العرضية • ودليلنا على ذلك ما نجده على جدران الصالة العرضية في مقبرة « رع مس » الوزير الذى عاش أيام الملك أمنحتب الثالث وبداية حكم أخناتون والذى ترك مقبرته في طيبة قبل أن ينتهى العمل فيها ، ربما لانتقاله الى تل العمارنة مع أخناتون • ويتضح لمشاهد مزار هذه المقبرة بوضوح

أن الفناء الخارجى والمدخل وأغلب جدران الصالة العرضية قد انتهى العمل فيها ، بل يلاحظ أيضا أن الفنانين قد انتهوا من نقش ورسم بعض جدران هذه الصالة العرضية ، بينما الجدار المقابل للمدخل كان العمل قد بدأ فيه ، بدليل أن الفنانين قاموا برسم المناظر (بالمداد) فقط وذلك توطئة لحفرها ، علما بأن بعض أجزاء الصالة الطولية كانت لا تزال فى حاجة الى صقل جدرانها • أما الحجرة (أو الحجرات) التالية فهى غير كاملة سواء من ناحية قطع أركانها أو تشكيل جدرانها •

ومما يجدر ملاحظته أن مناظر مقابر أشراف طيبة فى الأسرتين الثامنة عشرة أو التاسعة عشرة اما منقوشة نقشا بارزا أو نقشا غائرا أو مرسومة فقط أو مصورة ولعل السبب فى هذا هو طبيعة الهضبة نفسها ، اذ أن الملاحظ أن الصخر فى سفح هذه الهضبة يتكون من طبقات صخرية هشة تتكسر أجزاءها بين أصابع اليد ، مما اضطر الفنان الى الالتجاء الى طريقة أخرى لتنفيذ المناظر غير طريقة النقش ، وذلك بغطاء الجدران بطبقة سميكة من الطمى ، تعلوها طبقة من الطلاء الجيرى ، كانت ترسم فوقها الصور بعد صقلها ، كذلك اضطر الفنان لاستعمال الملاط لتلافى عيوب الصخر ليسهل عليه الرسم أو النقش فوقه وذلك بعد صقله •

ويعتقد أن الفنانين قد استخدموا نوعا من المعاجين المصنوعة من الألوان المعدنية ، بعد مزجها — أغلب الظن — بقدر من الصمغ (أو مادة لازقة أخرى) حتى يسهل لها الالتصاق جيدا بالجص الذى يشكل قاعدة الصورة ولكى تبرز بريق الألوان •

تعتقد نلكور ديروش أن عصر الدولة الحديثة هو العصر الذهبى لفن التصوير المصرى • فان الصنعة الفنية قد زادت اتقاناً ، كما أن موضوعات جديدة قد أضيفت الى المناظر التقليدية التى تناولها الفنان بأسلوب جديد تبعاً للذوق الفنى السائد فى الدولة الحديثة ، فأضاف إليها قدراً أكبر من الجمال واهتم بتفاصيلها • لقد وصل فن التصوير الى درجة من الاتقان ونضارة فى التنفيذ • فقد تخطى الدور الثانوى

الذى كان محصورا فيه حتى ذلك الحين وأصبح فنا قائما بذاته بل وقادرا أيضا على التأثير في غيره من الفنون (١) .

إذا تحدثنا عن المناظر الموجودة في مقابر الأشراف في طيبة ، فنقصد بهذا المناظر الموجودة على جدران المزارات الجنائزية التى تعلو سطح الأرض . وهذه المناظر تنقسم الى قسمين ، منها ما له اتصال بنشاط صاحب المقبرة وما يقوم به من أعمال في حياته الأولى ويأمل أن يتابعه في دنيا ما بعد الموت ومنها ما يتعلق بالمناظر التى تختص بالدفن .

مناظر الدنيا الأولى متعددة ، مختلفة المواضيع ، فهناك مناظر تمثل ما يقوم به الصناع من صناعات مختلفة ، وما يقوم به الزراع في حقولهم من أنشطة مختلفة هذا بجانب المناظر التى تشير الى المآدب والرقص والشراب والترفيه والطرب والتطريب وصيد النهر وصيد البر والخيول المظهمة والعربات الفارهة . كما زاد تصوير الزهور والمزاهر .

نشاهد مناظر الدنيا الأولى السابقة على جدران الصالة العرضية وتختلف مناظر المقابر بعضها عن بعض فاذا كان صاحب المقبرة على سبيل المثال من المختصين بالشئون الخارجية للدولة ، نجده يستعرض منتجات الدول التى تتعامل مع مصر في ذلك الوقت فنرى مناظر السوريين والنوبيين والفلسطينيين والكريتيين ، كلا حاملا الهدايا والمنتجات الخاصة بهم (مقبرة رخميرع رقم ١٠٠) وقد حرص أشراف الأسرة الثامنة عشرة على تصوير هذه المناظر التى تمثل منتجات هذه الشعوب وقد أبدع الفنان المصرى في تصوير ملامح هذه الشعوب وملابسهم والطريقة الخاصة بتصنيف شعورهم . أما اذا كان صاحب المقبرة ذا مركز عسكرى ، فانا نشاهده على جدران مزاره مستعرضا لجنوده .

أما المناظر التى على يمين ويسار الداخل الى الصالة العرضية ، فنشاهد عليها صاحب المقبرة وهو يقدم القربان ثم نجده مع أقرانه وخلائه رجالا ونساء فى جلسة عائلية وأحيانا بصحبة فرقة موسيقية

(١) كرستيان ديروشن-بيلكور: المرجع السابق ١٨١-١٨٢: ٤٠

وتقوم بعض الخدمات بتقديم الشراب للمدعوين وأحيانا يحل محل هذه المناظر صورا أخرى من الحياة اليومية في الريف ، نجدها في مقابر أولئك الذين أشرفوا على الحقول الملكية فهناك مناظر كيل القمح وتذريته وحصاده وحزمه بالشباك لنقله بجانب مناظر حرث الأرض (مقبرة نحت رقم ٥٢) .

تختلف مناظر الصالة الطولية عن الصالة العرضية فأغلب مناظرها خاصة بصور الجنازة والدفن وتقديم القربان وطقس فتح الفم والاحتفال بدفن الجثمان ، والرحلة المقدسة الى أبيدوس حيث دفن الاله أوزير .

ومما يجدر ملاحظته أن الجزء الخاص بالدفن في مقابر أشراف الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة خال من النقوش أو المناظر عدا مقبرة سن نقر (رقم ٩٦) ومقابر العمال بدير المدينة .

أما الزخرفة المسجلة على أسقف هذه المزارات فهي مأخوذة — أغلب الظن — من منازل الأحياء فهي تمثل الحصر والجلد .

أتبع هذا الأسلوب لتوزيع المناظر في مزارات مقابر الأشراف في الأسرة الثامنة عشر وبالتحديد في النصف الأول منها . أما في عصر الرعامسة ، أى مقابر أشراف الأسرتين ١٩ ، ٢٠ فيلاحظ فيها أن المناظر المتعلقة بدنيا الأحياء أى المناظر التى تمثل صاحب المقبرة في حياته اليومية وتنقلاته ونشاطه الدنيوى والتى كنا نشاهدها على جدران الصالة العرضية قد استبدلت بالمناظر الجنازية أى أن المناظر الجنازية طغت على المناظر الدنيوية . ظهر هذا بوضوح في النصف الثانى للأسرة الثامنة عشر ودليلنا على ذلك أن مناظر الجنازة نراها بوضوح على يسار الداخل في مزار مقبرة رع مس والتى ترجع لأواخر عهد الملك أمنحتب الثالث وأوائل عهد أخناتون . وقد ظهرت أيضا ابتداء من هذه الفترة المناظر التى تمثل محاكمة المتوفى . نراها في مقبرة مننا (رقم ٦٩) وهى ترجع الى عهد الملك تحتمس الرابع وفى مقبرة حور محب (رقم ٧٨) وهى ترجع الى عهدى الملك تحتمس الرابع والملك أمنحتب الثالث ويظهر المتوفى في هذه المناظر أمام الاله أوزير رب الموتى وتقوم بعض

الالهة بوزن قلبه أمام ريشة الحق (ماعت) لمعرفة ما قام به من أعمال الخير والشر . كما أضيف أيضا في هذه الفترة المنظر الذى يمثل المتوفى وهو واقف أمام شجرة الجميزة ليروى عطشه منها وقد ظهرت في مقبرة نخت (رقم ٥٢) وهى ترجع الى عهد الملك تحتمس الرابع .

زاد الفن الحر على جدران مقابر الأفراد في طيبة ، فقد صورت الأشخاص في مواقف كلها فرح وسعادة ، بل وتحررت صورهم أحيانا من القواعد العامة للفن المصرى . وقد أنصب هذا — بطبيعة الحال — على صور الخدم والعبيد الأجانب ويتضح هذا في مناظر الأسرى الآسيويين والزنوج ومن المناظر التى تدل على حرية الفنان ومرونته عند تصوير الخدم ، المنظر المسجل على أحد جدران مقبرة رخميرع وزير الملك تحتمس الثالث ويصور خادمة تقدم الشراب الى سيدة نبيلة . وقد صورها الفنان من الخلف وأردافها من ثلاثة أرباع وليست من الجانب كما جرت العادة بذلك وهو أمر نادر الحدوث (شكل ١١٠) أما السيدة التى قدم اليها الشراب فقد صورت طبقا للقواعد الفنية القديمة ، ولا عجب في ذلك فهى تنتمى الى الطبقة الراقية .



(شكل ١١٠) خادمة سورت من الخلف وأردافها من ثلاثة أرباع .

ثم هناك المنظر الفريد الموجود في متحف لندن والذي يمثل مجموعة من العازقات والراقصات — أغلب الظن من مقبرة نب آمون التي ترجع الى عهد الملك تحتمس الرابع — فقد تحرر الفنان من القواعد المتوارثة وأطلق ليده العنان ، فقام بتصوير الوجوه من الأمام وقد نجح في محاولته كل النجاح (شكل ١١١) .



(شكل ١١١) مجموعة من العازقات والراقصات

ومن أشهر مناظر الصيد التي يجب الإشارة إليها المنظر المسجل على أحد جدران مزار مقبرة مننا في طيبة الغربية ، وكان كاتبا لحقول سيد الأرضين لمصر العليا والسفلى ويحتمل أنه عاش في عهد الملك تحتمس الرابع وهو منظر مزدوج يمثل الصيد في أحد أدغال البردي بالأحد المستنقعات ، فقد صور مننا واقفا في مركبة الخفيف المصنوع من سيقان البردي يرشق بحريته سمكتين تخرجان من المياه . وقد بقيت من خلفه.

زوجته تسانده أما المنظر الآخر فيمثله وهو يقذف بالعصا المعقوفة (بو ميرانج) على سرب من الطيور ، فتفر هاربة من دغل البردى . وقد صورت زوجته من خلفه حلوة ، خفيفة ، أنيقة ، وتجتو بين قدميه إحدى بناته — تكاد تكون عارية — لتقطف بعض أزهار اللوتس . لاحظ الأسماك والطيور والتمساح والنباتات المصورة في الماء . (شكل ٤٣) . هذا المنظر الفني الرائع بما فيه من تفاصيل بديعة ، ودقة في اختيار الألوان ، وبراعة في التأليف وجودة في الخطوط يعد بحق تحفة رائعة .

ومن الصور النادرة التي يجب الإشارة إليها منظر يمثل طفلتين عاريتين (شكل ١١٢) إلا من حليهما ، وقد جلستا على وسادتين إلى جانب أمهما ، ويلاحظ الرأس المستطيلة التي تتميز بها عائلة أخناتون . ولا نعرف إذا كان الفنان قد صورهما من خياله أم شاهدهما في الواقع . ولكن من المؤكد أن في رسم الطفلتين شيئا من الجدة والابتكار ، تميز بها الفن الآتوني . وقد يشير هذا إلى بدأ الاهتمام بتصوير الطفولة التي كانت تعد حتى ذلك الوقت موضوعا ثانويا . ويلاحظ أن الفنان قد صور الأقدام كما تبدو في الواقع دون إهمال في رسم الأصابع .

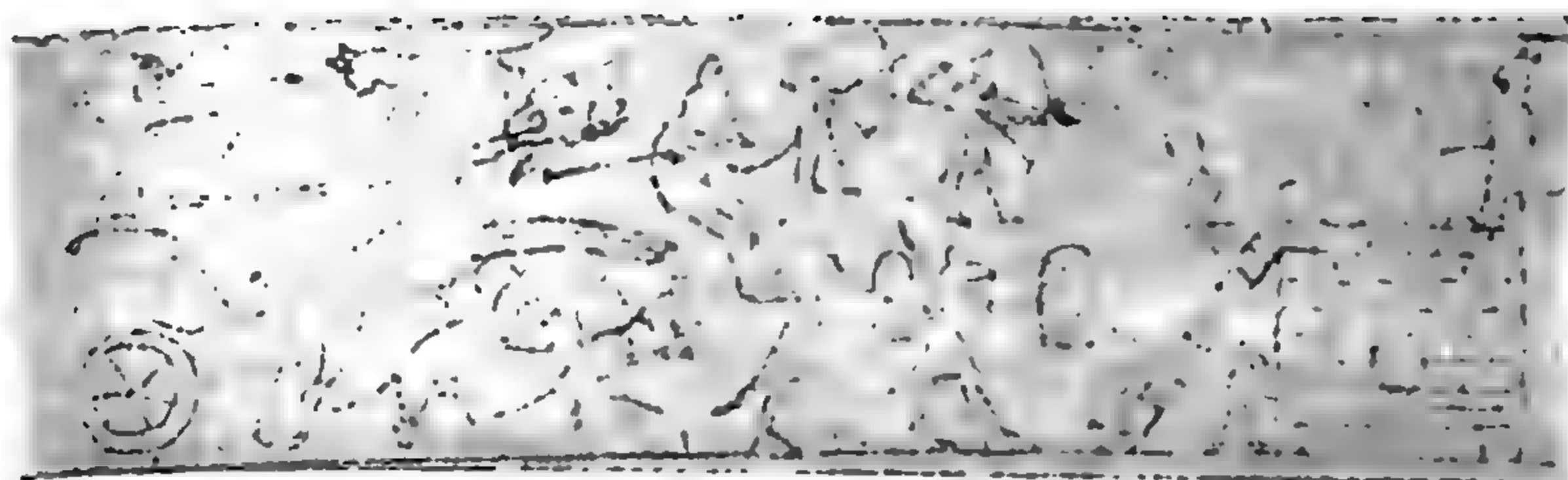
وقد لاحظ جون ولسون تغيرا قويا في مقابر الأشراف التي ترجع إلى أواخر الأسرة التاسعة عشرة . فقد خصصوا كل مسطحات الجدران لمناظر الموت والحياة الأخرى . فهناك مناظر الجنائز ومحاكمة الميت واطعام شجرة الجميزة للمتوفى ، واعداد المومياء ومناظر الآلهة وشياطين العالم الآخر . لقد رحب المصريون القدماء بالموت كشئ لا مفر منه . ونظر المصريون إلى الحياة بعد الموت كمنخرج من تلك الحياة ، وخزاء حسنا على صبرهم ورضاهم بهمومها عندما عاشوا فيها (١) .

(١) جون ولسون : الحضارة المصرية ، مترجم بالقاهرة ، عام ١٩٥٥ ص ٢٦٩ وما بعدها .

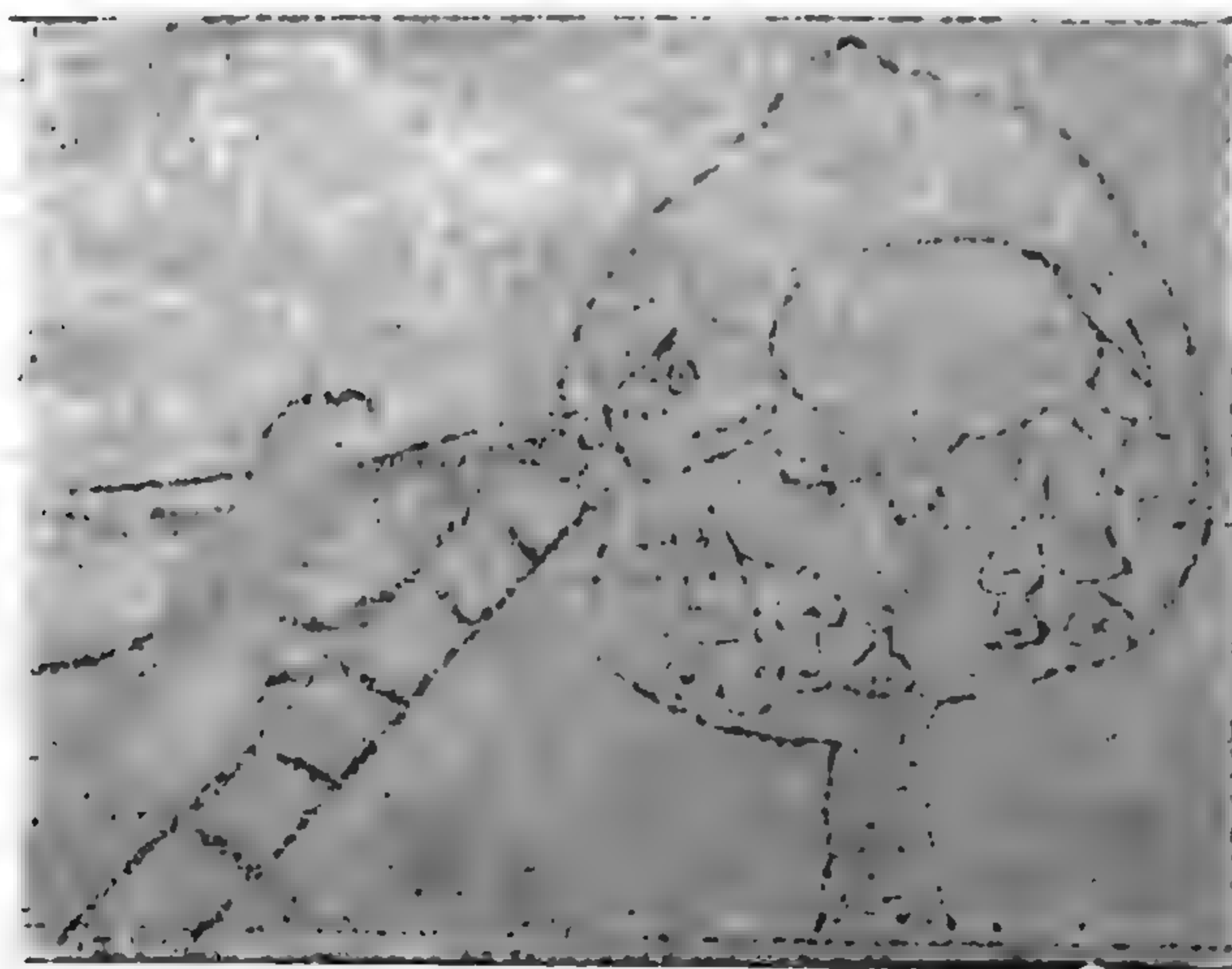


(شكل ١١٢) طفلتان عاريتان الا من حليهما

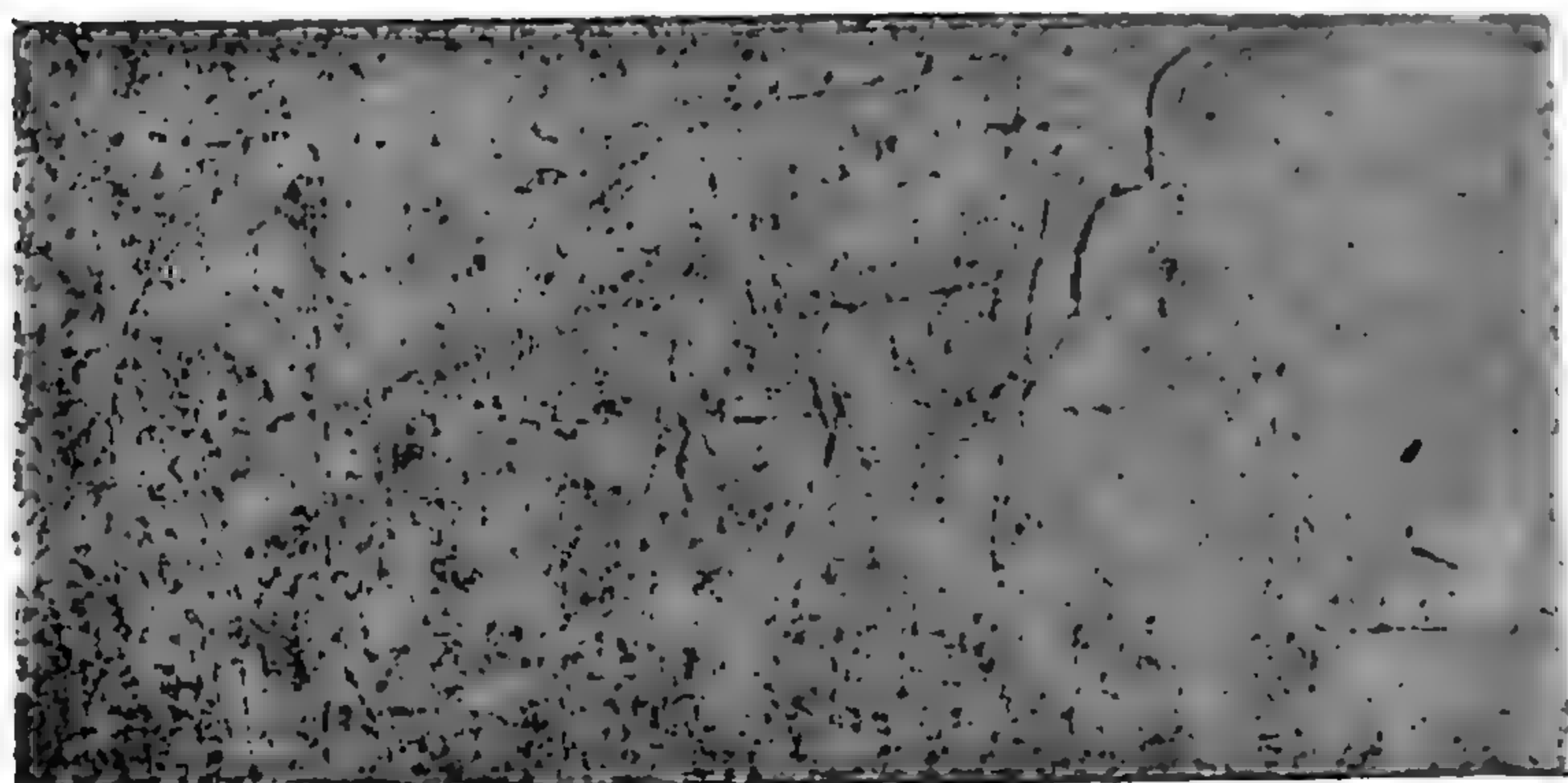
وأخيرا يجب الإشارة الى الرسوم الهزلية التي قد تشير الى حب
الشعب المصرى للمرح وميله للدعابة . فهناك المعارك الخرافية بين
القطط والفيران (شكل ١١٣) واستلاء ملك الفيран على قلعة القطط
ومنظر فرس النهر وقد اعتلى شجرة واستقر بين أغصانها بينما أخذ
صقر سلما ليصعد اليه (شكل ١١٤) ، ثم منظر الفرقة الموسيقية
المكونة من الحمار عازفا على الجناك والأسد على العود والتمساح
على الجيتار والفأر على الناي (شكل ١١٥) وتستمر هذه الصور



(شكل ١١٣) الممارك الوهمية بين القطط والفران



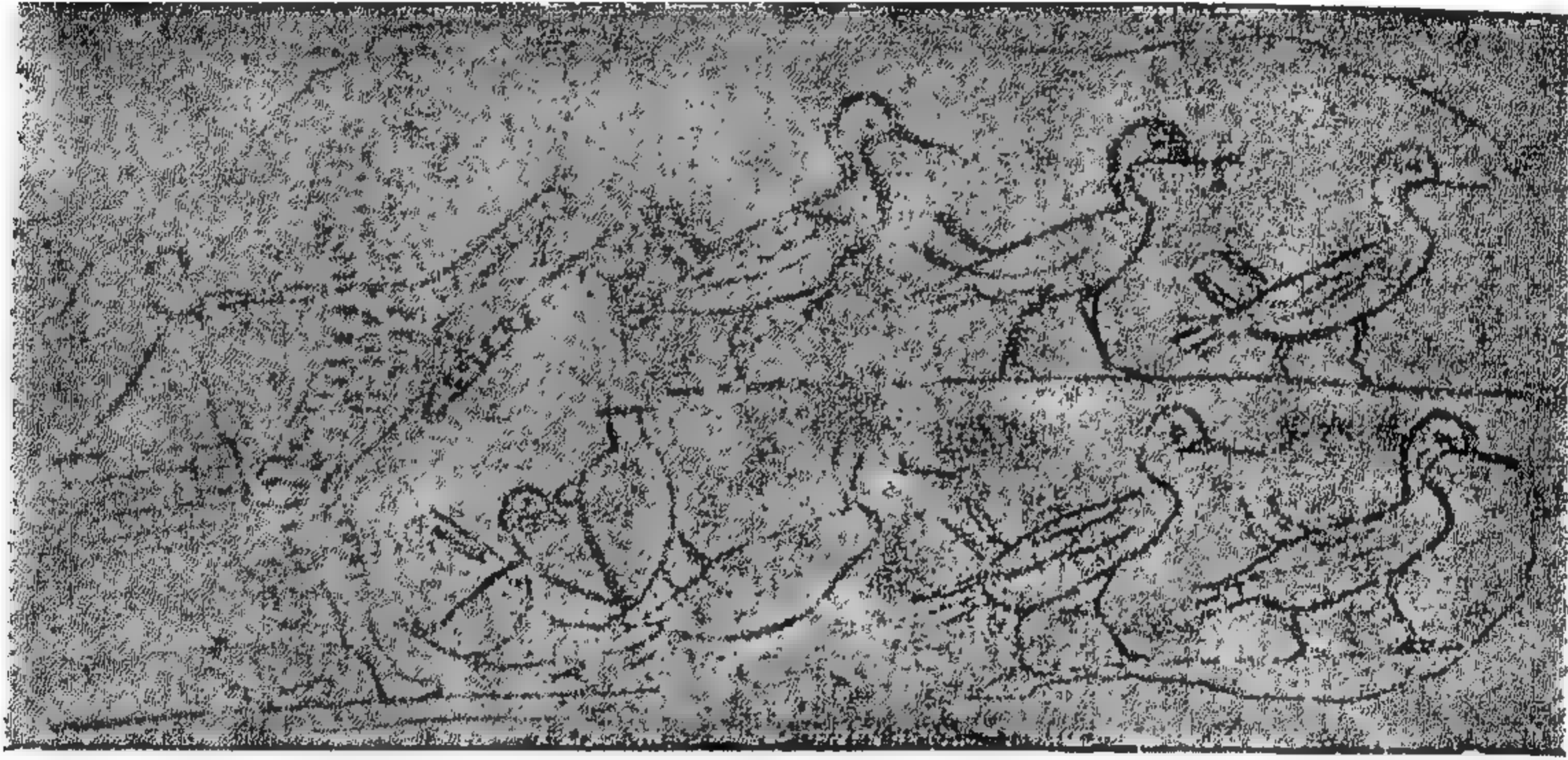
١ شكل ١١٤ / فرس، النهر فوق الشجرة بينما اخذ صقر سلما



١ شكل ١١٥ / فرقة موسيقية

الهزلية المريّة في لقطاتها الكاريكاتورية فترسم القط وهو يرعى الأوز (شكل ١١٦) والثعلب وهو يرعى الماعز (شكل ١١٧) والأسد وهو يلعب السنت - لعبة شبيهة بالشطرنج - مع التيس وقد ظهرت على الأسد علامات الانتصار (شكل ١١٨) .

عالم غريب ، في ظاهره حب المرح والميل الى الدعابة وفي باطنه مرارة وحزنا على أمجاد الماضي ونعيا على الحاضر التي انقلبت فيه الأوضاع وانعكست الصورة ، فأصبح الحمار يغنى وصار الفأر يهزم القط والقط يرعى الأوز ... الخ . صور هزلية يضحك منها العامة ويستفيد منها الخاصة .



(شكل ١١٦) قط يرعى الأوز



(شكل ١١٧) ثعلب يرعى الماعز



(شكل ١١٨) أسد يلعب مع تيس

النحت في الدولة الحديثة

التمائيل الملكية :

يدل ما حفظ لنا من تماثيل ملوك النصف الأول من الأسرة الثامنة عشرة أن الفنان المصرى القديم قد استعاد قدرته الفنية من جديد بعد الضعف الذى أصاب الفن فى عهد الهكسوس . فقد أكسب الفنانون فى عهد التحامسة تماثيل الملوك قدرا كبيرا من الرشاقة ، حيث عمدوا الى تطوير القالب ، دون تغيير فى الهيئة العامة وابرار نبل الوجوه ، وسموا ما استطاعوا الى ذلك سبيلا لاثهار الملامح الداخلية ، وذلك بلمسات فنية دقيقة للملامح ، حتى تبدو الشفافة وكأنها تهم بالابتسام ، بينما نظرة العين محتفظة بجدها ونبها .

وتعتقد نيكور ديروش أن فن نحت التماثيل فى عصر الدولة الحديثة أشد تعبيرا من أى عصر مضى ، بل وزاخر بالحياة ، وأكثر تحررا ، وذلك بقدر ما تسمح به صفته الرسمية وسلطة الكهنة والتقاليد التى تفرضها مقتضيات الطقوس الدينية . لقد اكتسب فن نحت التماثيل مرونة الخطوط ، واحساسا بجمال القوالب التشكيلية ، وتوفيق

فى تصوير الحقيقة الباطنة • لقد جمع فن نحت التماثيل فى هذه الفترة بين مثالية مدرسة منف وواقعية مدرسة طيبة ، وان تأثر بحدثين أساسيين - الأول الفتوح الخارجية ، وعلى وجه الخصوص الفتوح الآسيوية واللى أضافت زخارف جديدة وألوان أشد نضرة ومفاهيم فنية جديدة • أما الحدث الثانى فىتمثل فى ثورة أخناتون ، بما فيها من ثورة فكرية أثرت على الفن بأكمله (١) •

بلغ فنانون الأسرة الثامنة عشرة غاية اسمى فى تماثيل الملك تحتمس الثالث مثال ذلك التمثال الشهير المعروض بالمتحف المصرى والمنحوت من حجر الشست - يصل ارتفاعه الى مترين - وهو يمثل الفرعون واقفا منتصباً بجسم رشيق وعضلات مشدودة يظا الأقواس التسعة ، أما الرأس فهو آية فى دقة الصنع وجمال التعبير ، وتعلو وجهه ابتسامة خفيفة سمحة (صورة رقم ١٣١) • ثم هناك التمثال المعروض له فى متحف الأقصر (صورة رقم ١٣٢) ويمثله واقفا ، يلبس النقبة الملكية و « النمى » • وقد مثله الفنان فى صورة مثالية تعلو وجهه ابتسامة رقيقة • والتمثال هنا يبرز القدرة التقنية للتمثال المصرى القديم فى هذه الفترة • فقد استطاع - رغم ما يستخدمه من أدوات بسيطة - أن يضيفى - بالصقل - ملمساً رقيقاً يتناقض مع ملمس الحجر الذى يستخدمه ، ويضيفى الجلال الهادىء والكمال البدنى ويلاحظ فى هذا التمثال أيضاً أحد مميزات النحت التى ظهرت فى هذه الفترة وهى تقوس حاجبى الملك الى أسفل نحو أعلى الأنف والتمثال منحوت من حجر الشست المخضر وارتفاعه ٩٠ سم ويعد من أروع تماثيل النحت فى الأسرة الثامنة عشرة •

ثم هناك تمثال فريد للملك تحتمس الثالث من حجر الجرانيت الأسود ، ارتفاعه ٦٦ سم ومحموظ بالمتحف المصرى (صورة رقم ١٣٣) بقى منه الجزء الأعلى من تمثال جالس للملك ، أتبع فيه الفنان الأسلوب القديم الذى شاهدناه فى عصر الملك خعفرع • فقد نحت الصقر واقفا خلف رأس الملك ناشرا جناحيه كأنما يحتضن بهما رأس الملك تحتمس

(١) كرسىيان ديروش نيلكور : المرجع السابق : ص ١٦١ ، ١٦٢ •

الثالث • وقد لبس الملك التاج الأحمر والذقن الملكية المستعارة •
لاحظ تجسيم الحاجبين •

وتكاد أن تقرب من تماثيل تحتبس الثالث في طابعها المثالي تماثيل
الملكة حتشبسوت ، وقد بقي من تماثيلها ما يمثلها في هيئة متسامية
تليق بمكانتها ، وتجمع إليها كل صفات الأنوثة والرقّة • ومن أجمل
تماثيلها تمثال من الحجر الجيري بارتفاع ١٩٥ سم ومحفوظ الآن
بمحفف المتروبوليتان بنيويورك (صورة ١٣٤ أ) •

التمثال يمثلها بالزى الملكى ، وغطاء « النمى » للرأس • وهى
جالسة بملامح رقيقة وخطوط لينة • وعلى الرغم من أن جسم التمثال
يشير الى الرجولة وشئ من الصلابة ، الا أن الفنان استطاع أن يكسو
وجهها أنوثة حلوة فياضة بالنبل ، حتى تماثيلها التى شكلها الفنان
على هيئة أسد رابض لم تخلو من هيئة الأنوثة الحلو الناضجة (صورة
١٣٥) ، فضلا عن تمثال جاثى على ركبتيه من الجرانيت تقدم فيه الملكة
الثانين قربانا للاله (صورة ١٣٦) •

ويجب الإشارة هنا أيضا الى تمثال الملك أمنحتب الثانى والتمثال
قد يمثل المرحلة الأخيرة من مراحل المدرسة المثالية ، فقد مثله الفنان
ممشوق القد ، ينطق بما سجله التاريخ من فتوة صاحبه ، وقد لبس
لباس الرأس المعروف بـ « خات » المزين بالصل الملكى ، ويلاحظ جمال
ودقة ملامح الوجه ، من أنف وعينين وحاجبين وشفتين وصفحتى الخد
(صورة ١٣٧ أ، ب) •

بلغ الترف غايته فى عهد الفرعون أمنحتب الثالث ، مما كان له أثره
على مشاعر الفنان ، فرهفت أحاسيسه ورقّت مشاعره ، ولانت خطوطه ،
فبجانب التمثال التقليدى الذى يمثل أمنحتب الثالث مع زوجته تى ،
هناك تمثال بديع لوجه هذا الفرعون ، نشاهد فيه الأسلوب الواقعى ،
فالوجه منحوت كله فى قطاعات متداخلة بمهارة فائقة ، نلمس فيه العينين
اللوزتين ، والحاجبين الطويلين والشفّتين الممتلئتين والفم ذا البسمة
انغامضة والأنف المستطيلة والذقن الصلبة البارزة (صورة ١٣٨) •
والتمثال منحوت من حجر الكوارتزيت Quartzite وارتفاعه ١١٥ سم
ومعروض فى لندن •

وهناك تمثال صغير له في نيويورك ، تنقصه الرأس ، يمثله في وقفة متراجية بخطوط لينة في ثوب طويل ذي ثنيات مزركشة ، حتى لقد وصف هذا التمثال بأنه يمثل الملك في قميص النوم (صورة ١٣٩) .
وقد كان هذا حدثا جديدا في التماثيل الملكية ، اذ يمثل الملك على سجيته وطبيعته وليس كما كانت تقضى به التقاليد الملكية القديمة .

وكانت الملكة تى ملكة قوية لها شخصيتها وطموحها ، وقد بقيت لها عدة رؤوس صغيرة ، تتسم بالواقعية ، فقد استطاع الفنان أن يعبر عن الأنوثة الناضجة والشخصية المتحكمة (صورة ١٤٠) .

ثم قامت ثورة أخناتون ، فتأثرت مدرسة النحت — مثل ما تأثرت مدرسة النقش — بدعوته التي دعت الى تصوير الواقع كما هو ، ولهذا ظهرت تماثيل أخناتون وتماثيل عصره بطابع خاص مميز وأسلوب فريد ، يمثل الملك وزوجته وعائلته في هيئة واقعية للغاية اتسمت بنوع من المغالاة . وقد ترتب على ذلك اظهار تماثيل أخناتون بعيوب جسمية واضحة ، فقد مثله الفنان ببطن منتفخ وفخذين غليظين . أما الوجه فهو طويل في مبالغة والأنف مفرطة في الطول والعينان ضيقتان متأملتان . والشفطان غليظتان والفك ضخيم والذقن متدل (صورة ١٤١) .

يعد التمثال النصفى المحفوظ بمتحف شالوتسبرج ببرلين الغربية للملكة نفرتيتى بتقاطيعه الأثرية الحاملة المعبرة من أهم الروائع التي يتميز بها الفن الأتوني فقد وصل الفنان المصرى الى القمة في دقة التصوير ورشاقة الملامح حتى تكاد أعماله تنطق بأخلاق أصحابها وطباعهم . فقد نحت الفنان تمثال نفرتيتى من الحجر الجيرى بارتفاع ٤٨ سم ، وأجاد في تلوينه فأصبح من أروع الأمثلة في العالم . ولا شك أن نفرتيتى — طبقا لصورها وألقابها — تفوق نساء عصرها في جمالها ورشاقها (صورة ١٤٢) .

وهناك رأس أخرى للملكة نفرتيتى محفوظة بالمتحف المصرى — وهى أقل شهرة من الأولى — نحت من الحجر الرملى الأحمر (الكوارتزيت) وهى لا تقل جمالا عن الأخرى في عين المتخصص (١٨٢ — تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم)

الناقد • ارتفاع الرأس ٣٣ سم ويبدو أن الفنان لم ينتهى من العمل
سها • اشتركت تماثيل بنات أخناتون أيضا فى خاصية الرأس المستطيلة
أو الرأس الأمبوية وان اعتقد البعض أنها قد تمثل تصنيعة معينة للشعر
فى ذلك الوقت • هذه التماثيل تصور صورا انسانية رائعة تمثل الواقع
البشرى وتبتعد عن قدسية الملوك •

اتهى عهد أخناتون ، وعادت مدرسة الفن من تل العمارنة -
عاصمة أخناتون - الى طيبة ، غير أنها لم تستطع أن تتخلص من
مؤثرات العمارنة أو الفن الأتونى دفعة واحدة • وانما ظلت هذه
المؤثرات باقية فى عهد خلفاء أخناتون الأقربين لاسيما توت عنخ آمون
والملك آى وبعض عهد حور محب • ففى تماثيل توت عنخ آمون وفى
بعض التماثيل الصغيرة للأرباب والربات التى ترجع الى عهده يتضح
فيها الفن الأتونى الى حد كبير بكل ما فيه من دقة ونعومة متناهية فى
وجود أصحابه •

عاد الفنانون الى الأساليب الفنية التى سبقت عهد أخناتون شيئا
فشيئا ، واستطاعوا المزج بينها وبين مميزات الفن الأتونى • ويتضح
هذا فى تمثال الملك حور محب آخر ملوك الأسرة الثامنة عشرة • فقد
مثله الفنان على هيئة كاتب (صورة ١٤٤) ، يظهره فى جلسة لينة غير
منتصبة ، وانحناءة خفيفة ، كما تظهر ملامح وجهه حلوة رقيقة تذكرنا
بالفن الأتونى • التمثال منحوت من حجر الجرانيت الأشهب بارتفاع
١١٧ سم ومعرض فى متحف المتروبوليتان بنويورك •

توالى بعد ذلك عهود الرعامسة • ومن أجمل الأمثلة لفن نحت التماثيل
فى الأسرة التاسعة عشرة ، ذلك التمثال المشهور للملك رمسيس الثانى
المعرض فى متحف تورين ويمثل الملك جالسا على عرشه ، وقد لبس
رداء غطى جسده وأعلى الذراعين وتوج بالتاج الأزرق المحلى بالصل
الملكى وأمسك بيده اليمنى العصا المعقوفة (الحكا) ووضع اليد
اليسرى على فخذه قابضة على رمز الولادة الثانية ؟ ويلاحظ الصندل
الذى يلبسه فى قدميه (صورة ١٤٥) والتمثال يظهر الملك بملامح نبيلة
متسامية وبسمة خفيفة مقصودة وتظهر فيه تقاطيع رمسيس الثانى المتميزة ،

منها الأتف الكبيرة نسبيا والمقوسة بعض الشيء • ويلاحظ ميل الجزء الأعلى الى الأمام وظهور الملكة تفرتارى بحجم صغير في نحت جميل بجانب ساقى الملك • التمثال منحوت من حجر الجرانيت الأسود وارتفاعه ١٩٤ سم •

وهناك تماثيل أخرى للملك رمسيس الثانى ، أقيم البعض منها في معبد الأقصر ، أو في معابد الكرنك أو في معبد الرامسيوم وفي مدينة منف ومدينة صان الحجر ، كما نقر بعضها في الصخر الطيعى في واجهة معبدى أبو سنبل في النوبة • وقد حاول الفنان اظهار الروعة عن طريق الضخامة الهائلة ، دون التقيد باظهار ملامح شخصية معبرة • ويجب هنا أن لا ننسى الجهود الضخمة التى بذلها الفنان فى قطع مثل هذه الكتل الضخمة ، ونقلها من محاجرها ، وتثبيتها فى أماكنها ، مع الأخذ فى الاعتبار بتقنية العصر وامكانياته — ورغم هذه التماثيل الضخمة الملك رمسيس الثانى فلم يجد مثالوه عضاضة فى تمثيله زاحفا متعبدا فى خشوع يغى من ربه القبول (صورة ١٤٦) •

ومن التجديدات التى حدثت فى الدولة الحديثة — أغلب الظن فى الأسرة الثامنة عشرة — تمثيل الملك واقفا على جانب منه قائم طويل يمتد بطول الجسم وينتهى فى أعلاه برمز الهى (صورة ١٤٧) • وقد يحيط الملك هذا القائم بذراعه ، أو يكون الى جانبه قائمان يحيط كل منهما بذراعه • على أن هناك أيضا بعض التماثيل الصغيرة التى حاول فيها الفنان أن يقدم نموذجا غير مألوفا لفرعونه رمسيس السادس الذى مثله وهو يصرع أسيرا ليبيا ، فقد مثله وهو واقف منتصب القامة ، يخطو بصحبة أسد ، ربما دليل على قوة الملك وشجاعته ويمسك بيده اليسرى بناصية الأسير واليد اليمنى فأس القتال (صورة ١٤٨) •

تماثيل الأفراد فى الدولة الحديثة :

تميزت تماثيل الأفراد بالمرونة والتنوع والحرية والحياة • وهى صفات افتقدتها التماثيل الملكية التى كانت تقيدتها التقاليد الدينية العريقة التى يصعب مخالفتها •

استفادت أوضاع تماثيل الأفراد في الدولة الحديثة من أوضاع تماثيل الدولة الوسطى ، ثم زادت عليها ، مثال ذلك التمثال المكعب ، ومن أشهر أمثله في الدولة الحديثة ما يمثله سنموت مهندس الملك حتشبسوت وقد احتوى الأميرة قهرو رع ابنتها ولقها بردائه بحيث لا يكاد أن يظهر منها غير الرأس وحده (صورة ١٤٩ أ ، ب) هذا فضلا عن تماثيل أخرى له مع ربييته ، فيحملها على ركبته وهو جالس أو يضمها الى صدره وهو واقف (صورة ١٥٠ أ ، ب) .

كذلك استمر وضع الكاتب في الدولة الحديثة ولعل من أجمل الأمثلة له تماثيل أمنحتب ابن حابو مهندس الملك أمنحتب الثالث ولعل الجديد هو ما نشاهده في تماثيل له على أقل تقدير * أحدهما يمثله شابا وقد ترهل طيات بدنه عن امتلاء وحياة رغيدة (صورة ١٥١ أ) ويميل برأسه فوق بردية في تفكير عميق * والتمثال الآخر يمثله شيخا حكما تنكشف طيات جسده عن كبر (صورة ١٥١ ب) ، ويتضح في وجهه حكمة الشيوخ وما يكون لهم من خبرة طويلة وما عاصروه من تجارب عديدة .

ولعل الجديد في وضع الكاتب في الدولة الحديثة ما يمثل الشخص جالسا أمام الاله چوتى في هيئة قرد ، كأنما يتلقى عنه الوحي (صورة ١٥٢) أو يمثل چوتى يعلو كتفه وكأنه يوحى اليه بأسرار الحكمة (صورة ١٥٣) * ثم هناك مجموعة من تماثيل الأفراد قلدوا فيها التماثيل الملكية . وقد ظهرت منذ الأسرة التاسعة عشرة ، يقدم البعض منها تماثيل للالهة أو رموز مقدسة أو نواويس بداخلها تماثيل للالهة وهى التماثيل التى يطلق عليها اصطلاحا التماثيل النازرة ، منها ما يمثل صاحبه جالسا أو واقفا أو جاثيا على ركبته (صورة ١٥٤ أ ، ب ، ج) .

أخذت تماثيل الأفراد بعد ذلك تفقد روتقها وجدتها حتى العصر الصاوى (أى ٦٦٤ ق . م) .

الفصل الثامن

العصر المتأخر

من ١٠٨٥ الى ٣٣٢ ق م .

اختيار تعبير العصر المتأخر هنا يقصد به الأسرات الأحدث في الزمن ،
وان كان ينطبق عليها أيضا صفة التأخر من حيث الفن والحضارة .

يشكل العصر المتوسط الثالث بأسرته من الحادية والعشرين الى
الرابعة والعشرين فترة افتقار في الفن والابتكار وان كانت الدلائل
تشير الى استمرار أساليب النقش التي كانت متبعة في عصر الرعامسة
وقد استمر هذا العصر أربعة قرون (من ١٠٨٥ الى ٦٦٤ ق م) .

بدأت تظهر مظاهر الضعف والتدهور بعد انتهاء عصر الرعامسة :
تدهور في سلطات الفراعنة ، تدهور في اقتصاديات البلاد ، وذلك بعد
أن استهلكت وقلت مواردها الداخلية . وتدهور في الفن والابتكار .
ولم يكن من شأن الفن في هذه الفترة أن يتوقع نهضة جديدة . حقا
لقد استمرت دوافع الفن باقية ببقاء مطالب الدين ومطالب العالم
الآخر ، ولكن الفنان عجز عن كشف مصادر الهام الجديدة ، كما عجز
عن خلق أشكال جمالية أخرى غير المتعارف عليها من قبل .

أعقبت الأسرة الرابعة والعشرون الأسرة الخامسة والعشرين النوبية ،
وهي تسمية اصطلاحية ، فلم يكن أصحابها غرباء عن مصر ، بل كانوا
من سلالة كهنة آمون الأقدمين ، نزع أجدادهم عن مصر في فترة من
فترات الاضطراب الديني والسياسي التي حلت بمصر بعد عصر
الرعامسة . وأسسوا دولة عرفت باسم نباتا بالقرب من الجندل الرابع
في الجنوب ، ظلوا فيها يعبدون أربابهم القدماء ، ويستخدمون لغتهم
المصرية الأصلية ، حتى قويت شوكتهم وأحسوا بضعف من الليبيين

المتصرين ، فعادوا الى أمهم مصر فاسترجعوها ، وحاولوا انهاض
الفن من كبوته ، فأتجه الفنانون في عصرهم الى تراثهم القديم . وكانت
العودة للماضى لا تخلو من براعة أو ذوق سليم وتمسكوا بأبدع آثار
الماضى وأكثرهم اتقاناً . فقلدوا أساليب الدولة القديمة . وكانت لهم
تجارب مع أساليب فن الدولة الوسطى . وتجارب مع أساليب فن عصر
الرعامسة وتجارب أخرى تجمع بين هذه الأساليب جميعاً وصبغها
بروح العصر .

غير أن الفنانين في الأسرة السادسة والعشرين الصاوية (من ٢٦٤
الى ٥٢٥ ق . م) — نسبة الى مدينة صا الحجر التي كانت العاصمة
في غرب الدلتا وهي المدينة التي عرفت عند الأغريق باسم سايس —
اتجهوا الى أحياء فنون الدولة القديمة بوجه عام والدولة الوسطى على
وجه الخصوص ، حتى أننا نجد أحياناً صعوبة في تحديد تاريخ بعض
التماثيل المجهولة الهوية ونسبتها الى عصر الدولة الوسطى أو الى العصر
المتأخر ، ولهذا تفضل نيلكور ديروش اطلاق اسم « الفن الكلاسيكي
الجديد » على هذه الفترة (١) .

اتجه الفنانون في الأسرات الأخيرة من التاريخ المصري القديم أى
من الأسرة السابعة والعشرين حتى الأسرة الثلاثين (من ٥٢٥ الى
٣٣٢ ق . م) الى أحياء التراث القديم مرة أخرى وجاهدوا في ذلك
جهد المستميت وذلك حفاظاً على تراثهم وحضارتهم .

النقش :

سندرس الآن بعض نماذج لفن النقش في هذه الفترة حتى تتضح
الرؤية كاملة : تمثل (صورة ١٥٥) متبومات ، الكاهن الرابع للاله
أمون في طيبة وهذا المنظر موجود في مقبرته بمنطقة العساسيف رقم ٣٤
بطيبة الغربية وترجع الى عهد الأسرتين الخامسة والعشرين
والسادسة والعشرين .

(١) كرستيان ديروش نيلكور : المرجع السابق ، ص ٢٠٢ .

وقد مثل صاحب المقبرة على كرسى ذى مسند قصير — صورة طبق الأصل للكراسى المعروفة لنا منذ الدولة القديمة — وقد لبس الرداء الكهنوتى المثل فى جلد الفهد والشعر المستعار المعروف لنا منذ عصر الدولة الوسطى والتميمة المزدوجة على صدره ، وهى أيضا ترجع الى عهد الدولة الوسطى • وقد أمسك باليد اليمنى العصا الطويلة وباليمنى اليسرى رمز الولادة الثانية والنقش منفذ على الحجر الجيرى •

والمنظر العام يؤكد تأثر الفنان فى هذا العصر بالأساليب الفنية التى كانت متبعة فى الدولتين القديمة والوسطى بل والرغبة فى أحياء هذا الفن بكل تقاليده وأساليبه (١) •

لا شك أن الفنان الذى قام بنقش جدران مقبرة منتومحات السابقة (رقم ٣٤ بطيبة الغربية) قد نقل بعض المناظر من مقبرة مننا — كاتب الحقول الملكية فى عهد الملك تحتمس الرابع ؟ — رقم ٦٩ بالحوزة العليا ببطية الغربية ، والدليل على ذلك بقايا المنظر المعروض الآن فى متحف بروكلن (صورة ١٥٦) والذى يشل سيدة جالسة على كرسى بسيط بدون مسند ترضع طفلها تحت شجرة وارفة الظلال ، ويوجد فوق هذا المنظر بقايا منظر آخر لفتاتين • تحاول الفتاة الجالسة على وسادة على اليمين (يمين الناظر) أن تنزع شوكة ؟ من قدم الفتاة الجالسة على اليسار • هذان المنظران مشابهان لمنظرين لم يظهر فى الفن المصرى الا فى مقبرة مننا السابقة الذكر • ولعل الفرق الوحيد بين المنظرين انهما متجاوران فى مقبرة مننا وفوق بعضهما فى مقبرة منتومحات • وقد اهتم الفنان هنا بالشعر واناقته وملامح الوجه وتفاصيل الاذن • يلاحظ هنا وضع الساقين والقدمين المخالف لوضعهما فى مقبرة مننا ، وكأن الفنان أراد أن يصورهما فى وضع متشابه وليس جنبا الى جنب ، كذلك لاحظ الثمار المقطوفة أمامها والموضوعة فى اناء متسع على حامل صغير •

اذن فلم يكن الفنان ينقل من الماضي فحسب ، بل كانت له اضافاته
التي تتمشى مع روح العصر الذي نقش فيه . فقد تميز هذا النقش
بالخطوط الكنتورية الحادة الواضحة وليس بالخطوط اللينة المنقول
عنها (١) .

وهناك منظر منقوش على الحجر الجيري (صورة ١٥٧) معروض
في متحف بروكلن ارتفاعه ٣٤ر٥ سم وعرضه ٥٥ سم ، ويمثل مجموعة
من الندابات . ويرجع الى الأسرة السادسة والعشرين . والنقش كان
جزءا من أحد جدران مقبرة الوزير نس باك شوتى (رقم ٣١٢ بمنطقة
الدير البحرى) . ويلاحظ أن الفنان لم يكتف هنا باتباع أساليب
وتقاليد مدرسة منف التي كانت متبعة في مصاطب الدولة القديمة بل
أضاف اليها أساليب الدولة الحديثة التي كانت متبعة في طيبة . فلم
يكتف الفنان هنا للتعبير عن الحزن بحركات الأيدي المختلفة بل أضاف
اليها ملابس الحداد التي تظهر الصدر عاريا . لاحظ الوضع الذي
اتخذته الندابة المنقوشة في آخر الصف على اليسار . ويبدو أن هذه
المجموعة من السيدات كانت تحترف هذا العمل .

لقد اهتم الفنانون أيضا بمناظر وفنون الدولة القديمة ، فرجعوا
الى مناظر الصيد في البرك والاحراج ، على الرغم من أن البرك والاحراج
قد انقضى عهدها الى حد بعيد ، كذلك أعادوا نقش مشاتل الضياع
ومشاتل القربان بعد أن عدل أجدادهم عنها من زمن بعيد .

النحت :

بقى من أفضل التماثيل المعدنية للأسرة الثانية والعشرين تماثالان :
الأول مصنوع من الذهب بارتفاع ١٨ سم ومعرض في متحف
انثروبوليتان ، ويمثل ملك الآلهة آمون . وقد مثله الفنان واقفا منتصبا ،
يلبس النقبة الالهية والذقن الالهية المصفورة . ممسكا باليد اليمنى

(١) انظر : W. Wolf, Die Kunst Aegyptens, Stuttgart, 1957, S. 636 ff. ; and C. Aldred, Egyptian art, London, 1985, P. 222 f.

السيف الذى على شكل المنجل وباليد الأخرى علامة الحياة (عنخ)
وقد وفق الفنان فى تمثيل رشاقة الجسم بكل تفاصيله ، كما اهتم
بتفاصيل ملامح الوجه واليدين والذقن المستعارة (صورة ١٥٨) •

ثم هناك تمثال لملكة تدعى كاروماما ، زوجة الملك تكلوت الثانى
وهو مصنوع من البرونز ، ومطعم بالذهب والفضة ومعرض فى متحف
اللوفر بباريس وارتفاعه ٥٩ سم • وقد مثلها الفنان كأنثى تسير فى
موكب دينى ، تهز فيه الصلاسل بيدها الممدوتين الى الأمام ، وتدل
نظراتها وتقاطيع وجهها على اهتمام واضح • لاحظ الشعر المستعار
وتفاصيله (صورة ١٥٩) • وقد لبست كاروماما فوق رداءها ثوب
ريشى الشكل • ويعتقد فستندورف Westendorf أنها ربما كان لها
دور دينى تقوم فيه بدور الالهة المجنحة ايزيس (١) • لاحظ الجزء
الأعلى ، والصدرية الرقيقة الذهبية التى على صدرها •

يدل هذا التمثال على مقدرة الفنان المصرى وتحكمه فى التعامل
مع المعادن المختلفة بمهارة فائقة والتمثال فى شكله العام يشير الى
الأسلوب « اللين » الذى كان متبعاً فى بعض فترات الدولة الحديثة •

ومن أجمل تماثيل الأسرة الخامسة والعشرين تمثال من الألبستر
بالمتحف المصرى بارتفاع ١٦٧ سم للأميرة أمونريدس ، ابنة الملك
كاشتا ، وكانت كبرى الزوجات الالهيات للاله أمون ، وقد روعى فى
تمثالها من التجميل ما يليق بأميرة (صورة ١٦٠) وقد مثلها الفنان
واقفة ، وقد لبست ثوبا حابكا يظهر معالم الجسم ، وتقبض بيدها
اليسرى الموضوعة على صدرها المذبة ، وتمسك بالأخرى المسدودة
بطول الجسم عقد (منيت) ، وزين الفنان الرصغين وأسفل الساقين
شريط محلى بخطوط أفقية وطولية • وقد توجت الأميرة بتاج يتكون
من مجموعة من الأصلال (ثعابين الكبرى) . ينقصه — أغلب الظن —

(١) أنظر : W. Westendorf, Das Alte Aegypten, Baden-Baden, 1968, S. 199.

قرض الشمس-بين قرنى حتحور والريشتين (قارن صورة ١٦٣) .
لاحظ الشعر المستعار المسترسل حتى أعلى الصدر والأصلال الثلاثة
التي تزين جبهتها .

تدل جودة التمثال ورقة ملامح الوجه على مهارة الفنان وحسن
تعامله مع الألبستر على أن الأسلوب الرشيق في النحت التي مثلت
به الأميرة يشير الى أساليب النحت التي كانت متبعة في الأسرة
الثامنة عشرة . كذلك يلاحظ أن الفنان في هذا التمثال لم يظهر الملامح
النوية الغليظة من حيث الوجه العريض والأنف الأفطس والشعر المفلفل
التي اشتهر بها تماثيل ملوك هذه الأسرة أمثال تاهرق وشباكا .

لم تكن تماثيل كبار الأفراد في هذه الأسرة تقل عن تماثيل الملوك
من حيث اتجاهها الى الأسلوب الواقعي . ومن أهم تماثيل كبار الأفراد
في هذه الفترة تمثالان لحاكم طيبة في أواخر الأسرة الخامسة والعشرين
منتومحات ، والتمثال منحوت من حجر الجرانيت الأشهب وارتفاعه
١٣٥ سم ومعرض في المتحف المصري . والتمثال يمثل واقفا في انتصابه
تشبه انتصابه تماثيل ملوك الدولة القديمة ، يلبس النقبة ذات الثنيات
المعروفة لنا أيضا منذ الدولة القديمة ، مقدما الساق اليسرى خطوة الى
الأمام . وقد أدلى بذراعيه بطول الجسم وقد أمسك بكل يد أحد
الرموز المقدسة (صورة ١٦١) . ويلاحظ الوجه الصارم الجاد بتجاعيده
الواضحة وعظام الوجنتين وتفاصيل الشعر المستعار وشكله الذي يخفى
أعلى الأذن .

ثم هناك رأس لكاهن تمثل - أغلب الظن - منتومحات السابق
الذكر وهو منحوت من حجر الجرانيت الأسود وارتفاعه ٤٦ سم
ومعرض بالمتحف المصري . وقد حاول الفنان - فيما يظن - تشبيه
منتومحات بملكه تاهرق ، فلامح الرأس هنا ليست مصرية ، كما أنها
ليست نوية . على أن التجاعيد الواضحة في الوجه وبرز عظام

الوجنتين ، ودقة تصوير الشعر الطبيعى ، كل هذا يؤكد أن الفنان كان مرتبطا بشخصية صاحبها عند نحته لتثاله . ويعد هذا الرأس باللامح الشخصية الفريدة من أفضل ما أخرجته فن النحت المصرى على الاطلاق (صورة ١٦٢) .

استطاعت الأسرة الخامسة والعشرون أن تبدأ نهضة جديدة ، استعادت فيها الأساليب الفنية التى سبقت عصرها ، وفضلت الأسلوب الواقعى مما أخرجته من تماثيل . وقد مهدت هذه النهضة الفنية الى نهضة أخرى كبرى تكفلت بها الأسرة الصاوية التى حاولت احياء أساليب الفن فى العصور الزاهرة القديمة ، لاسيما أساليب الدولة القديمة بوجه عام وأساليب الدولة الوسطى بوجه خاص . فأخذ فنانون العصر الصاوى ينجتون تماثيل ملوكهم تصورهم فى جلال ملوك الدولة القديمة .

من التماثيل الجميلة التى يجب الاشارة اليها عند الحديث عن فن النحت فى الأسرة السادسة والعشرين تثال « عنخ نس نهر ايب رع » بنت الملك بسماتيك الثانى والزوجة الالهية لأمون ، وهو من بازلت أخضر وارتفاعه ٧١ سم ومحفوظ بالمتحف المصرى . وقد مثلها الفنان واقفة بثوب حابك طويل وتاج الزوجة الالهية لأمون المكون من قاعدة دائرية تتألف من مجموعة من الأصلال (ثعابين الكبرى) وفوقها ريشتين وقرنى حتحور ، يتوسطهما قرص الشمس . وقد أمسكت باليد اليسرى الموضوعة على صدرها المذبة ، وقبضت باليد اليمنى على أحد الرموز المقدسة وقد ترك الفنان الذراع اليمنى تتدلى بطول الجسم . وغطى الرأس شعر مستعار قصير أنيق ويحسى الجبهة ثعبان الكبرى . الوجه مليح ، العينان واسعتان وبشائر ابتسامة على الشفتين (صورة رقم ١٦٣) .

وبالنسبة للأفراد فضلت التماثيل التى تمثل التعب والتعب والتعب من الآلهة فكثرت أشكالها وأوضاعها فكان منها الواقف وكان منها الراكع .

المتعبدة ، منها ما يقدم تماثيل للآلهة ومنها ما يقدم نواويس بداخلها
تماثيل للآلهة .

نذكر على سبيل المثال تمثال حربس وقد مثله الفنان واقفا على
قاعدة مرتفعة وقد وقف أمامه بحجم أصغر منه الإله أوزير مزودا بكل
رموزه في وضع أوزيرى ، ممسكا باليد اليمنى المذبة وباليد اليسرى
العصا المعقوفة (حكا) وقد لبس تاج الآتف والذقن الإلهية المضفرة
وحلى عنقه بعقد منقوش . أما صاحب التمثال فقد وقف خلف الإله
بحجم أكبر منه وقد أسند يديه على ذراعى تمثال الإله . (صورة
رقم ١٦٤) التمثال منحوت من حجر الشست الأشهب وارتفاعه
٦١ سم ومعرض بمتحف المتروبوليتان ونقش عليه خرطوش الملك
بسماتيك الثانى .

ثم هناك تمثال « واح ايب رع » الراكع ، وقد حمل ناووسا بداخله
تماثيل صغير للإله أوزير فوق ركبتيه . وهو من حجر البازلت الأسود
وارتفاعه ١٨ سم ومعرض بالمتحف البريطانى (صورة رقم ١٦٥) .

وأخيرا تمثال « نخت حورحب » وقد مثله الفنان راكعا متعبدا
(صورة رقم ١٦٦) منحوت من حجر الكوارتزيت بارتفاع ١٤٨ سم
ومعرض فى متحف اللوفر .

يلاحظ أن الشعر المستعار فى التماثيل الثلاثة لم يتغير ، كذلك
(الابتسامة الصاوية » ظهرت على وجوه التماثيل الثلاثة .

ظهرت بعد ذلك التماثيل البرونزية بكثرة وأغلبها لآلهة ، منها
الحيوانية على شكل عجل أيبس وفرس النهر والتمساح والقطة
وابن أوى . . . الخ . ومنها ما أتخذ شكل الطير مثل الرخمة وأبو منجل
والصقر ومنها ما أتخذ الشكل البشرى مثل أمون وأيزيس (صورة رقم
١٦٧) وإيمحتب (صورة رقم ١٦٨) . وتدل هذه التماثيل — على

صغرها — على براعة فنية عالية وحسن تعامل الفنان مع البرونز بمقدرة فائقة ، كما تشير الى العودة الى تعبد الآلهة والالهات التي تمثلت في الكائنات المشار اليها •

وأخيرا هناك مجموعة من رؤوس التماثيل المصرية الصغيرة الصلبة الرائعة ، وقد اختلفت الآراء في توقيتها بين القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ، وأهم ما يميزها هو اتساع ما بين الأنف والشفة واظهار بعض التجاعيد على الوجه وقد ظهرت الرؤوس حليقة وأغلبها من حجر أخضر وقد تفرقت بين متاحف العالم (صورة ١٦٩ أ ، ب ، ج ، د) •

ان الفن المصرى القديم من اعرق فنون العالم • لقد احتفظت مصر بفنها المتميز الاصيل الفريد أكثر من أدهين قرنا لان تقاليدها راسخة عميقة الجذور •

صـوـر
الكتاب الثاني
تاريخ الفن في مصر القديمة



(صورة ١٢١)

صاحب المقبرة يتجه الى اليمين (يمين الناظر) قارن ص ١١٤ ، ١١٥
 (لاحظ مسكته للصولجان وللعصا الطويلة)
 مقبرة نفرى - الجيزة
 (م ١ - صور الكتاب الثانى)



(صورة ٣١ ب)

صورة لبعض الاباء في مقبرة نى حتب ختم يلاحظ
بدقة وضع الايدى وما بها من علامات شرف مختلفة — قارن ص ١١٤ ، ١١٥
(مقبرة نى حتب ختم بالجيزة)



(صورة ١٣٢)

صاحب المقبرة يتجه الى اليسار (يسار الناظر) — قارن ص ١١٤ ، ١١٥
مقبرة نفرى — الجيزة

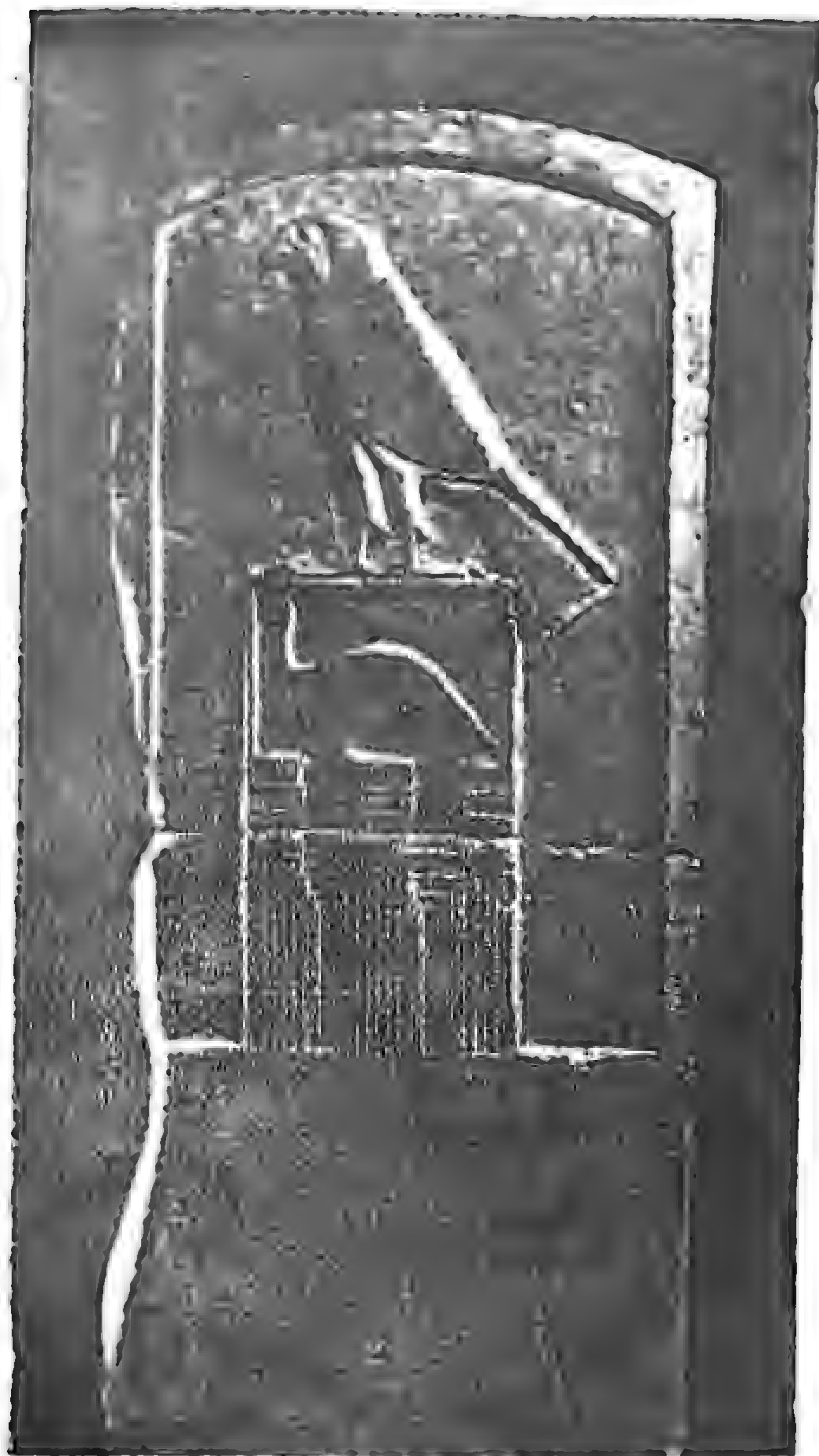


(صورة ٣٢ ب)

صاحب المقبرة يتجه الى اليمين (يمين الناظر) — قارن ص ١١٤ ، ١١٥
 (لاحظ بدقة مسكته للصولجان وللعصا الطويلة)
 مقبرة نى حنب حنم بالجيزة



(صورة ٣٣) دبوس قتال الملك العترب



(صورة ٣٤) لوحة الملك جت

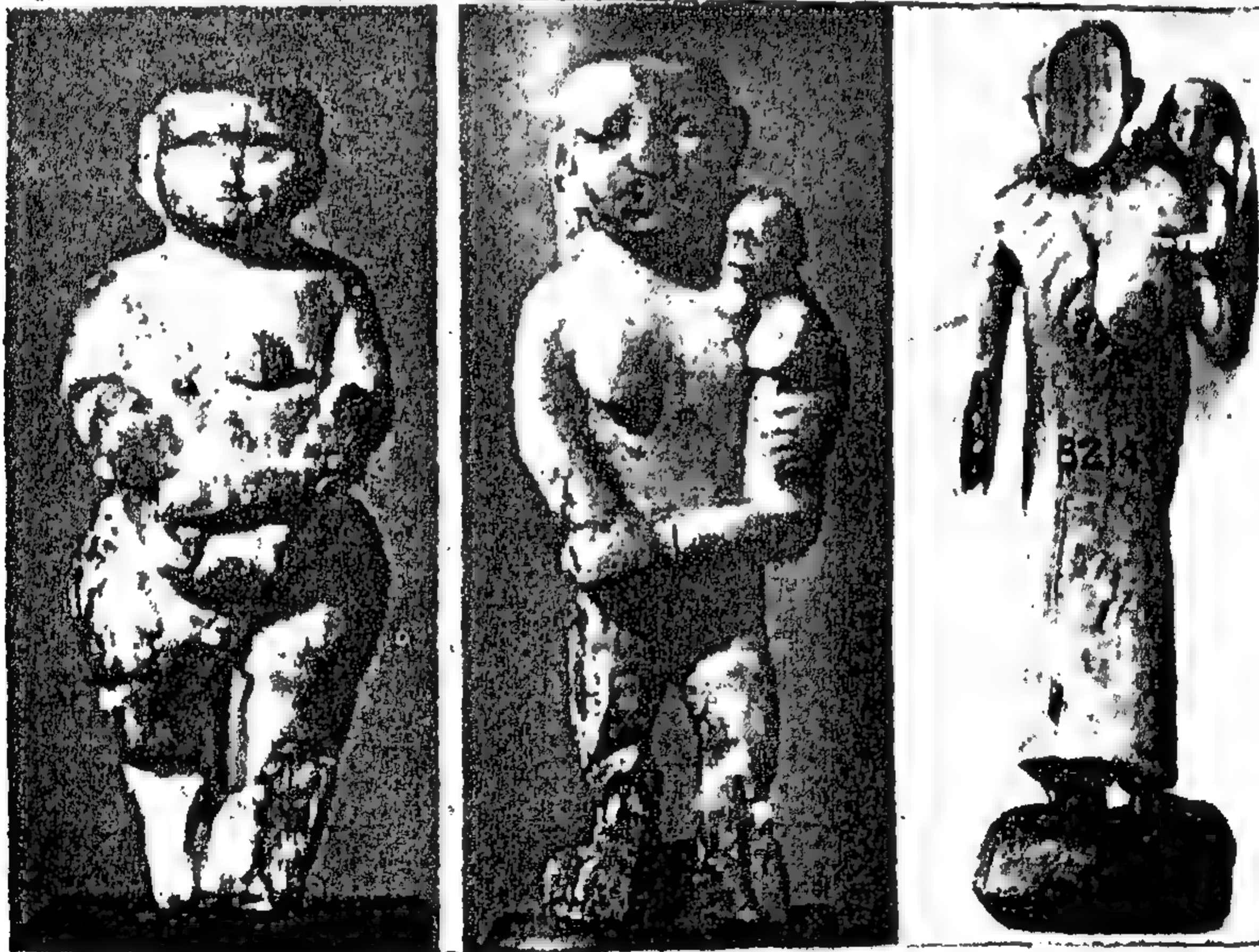


(صورة ٣٥ ، ب)

نموذجان لالواح الأفراد في العصر العتيق



(صورة ١٣٦ ، ب)
تمثال ملك بتاح الوجه القبلى - المتحف البريطانى



(ا)

(ب)

(ج)

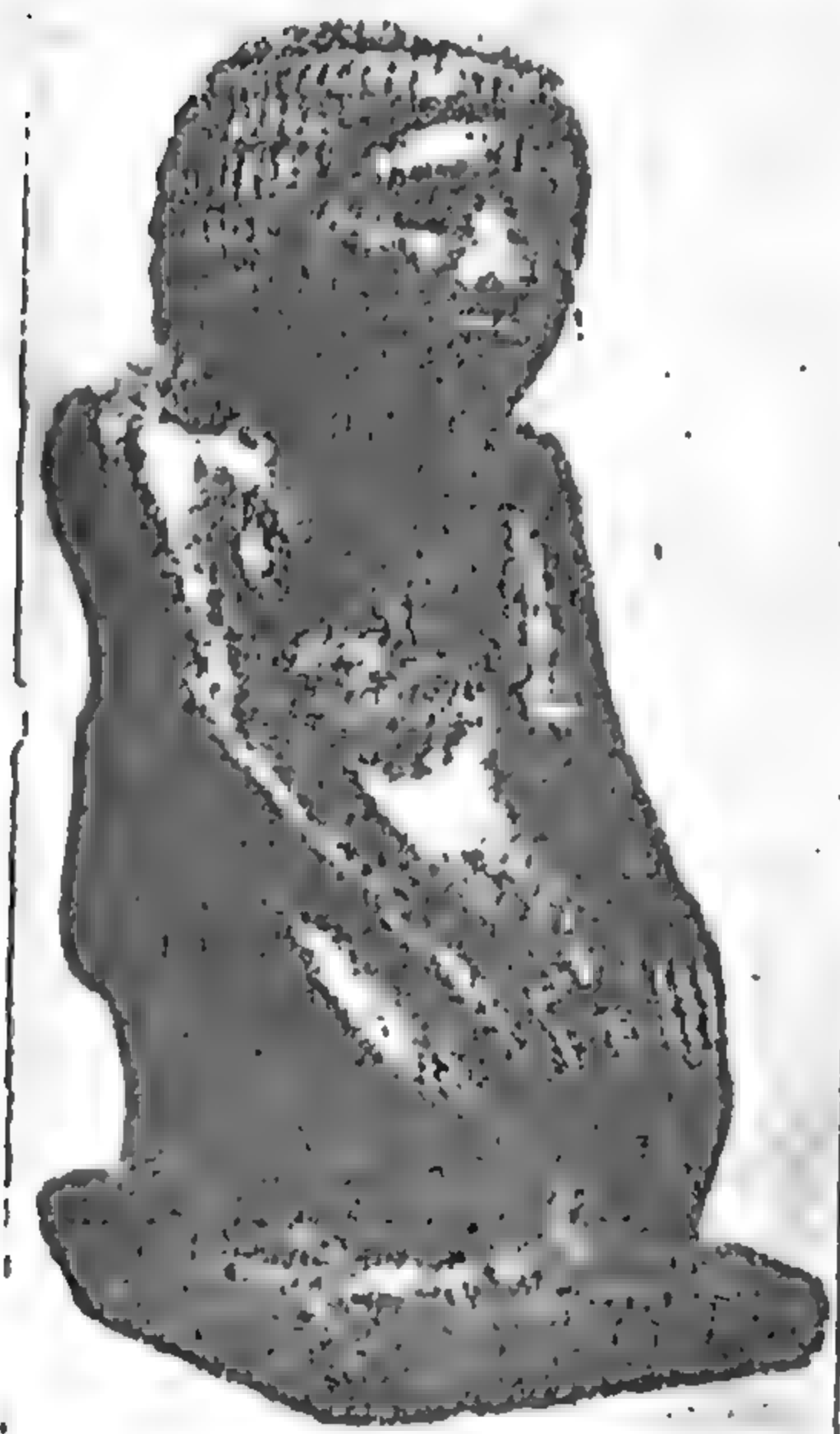
(صورة ١٣٨ ، ب ، ج)
ا - سيدة تحمل طفلا على صدرها (من العاج - متحف برلين)
ب - سيدة تحمل طفلا على خصرها (من العاج متحف برلين)
ج - سيدة تحمل طفلا على كتفها الايسر (من العاج - متحف برلين)



(صورة ٣٧) امرأة من العاج (متحف اللوفر)



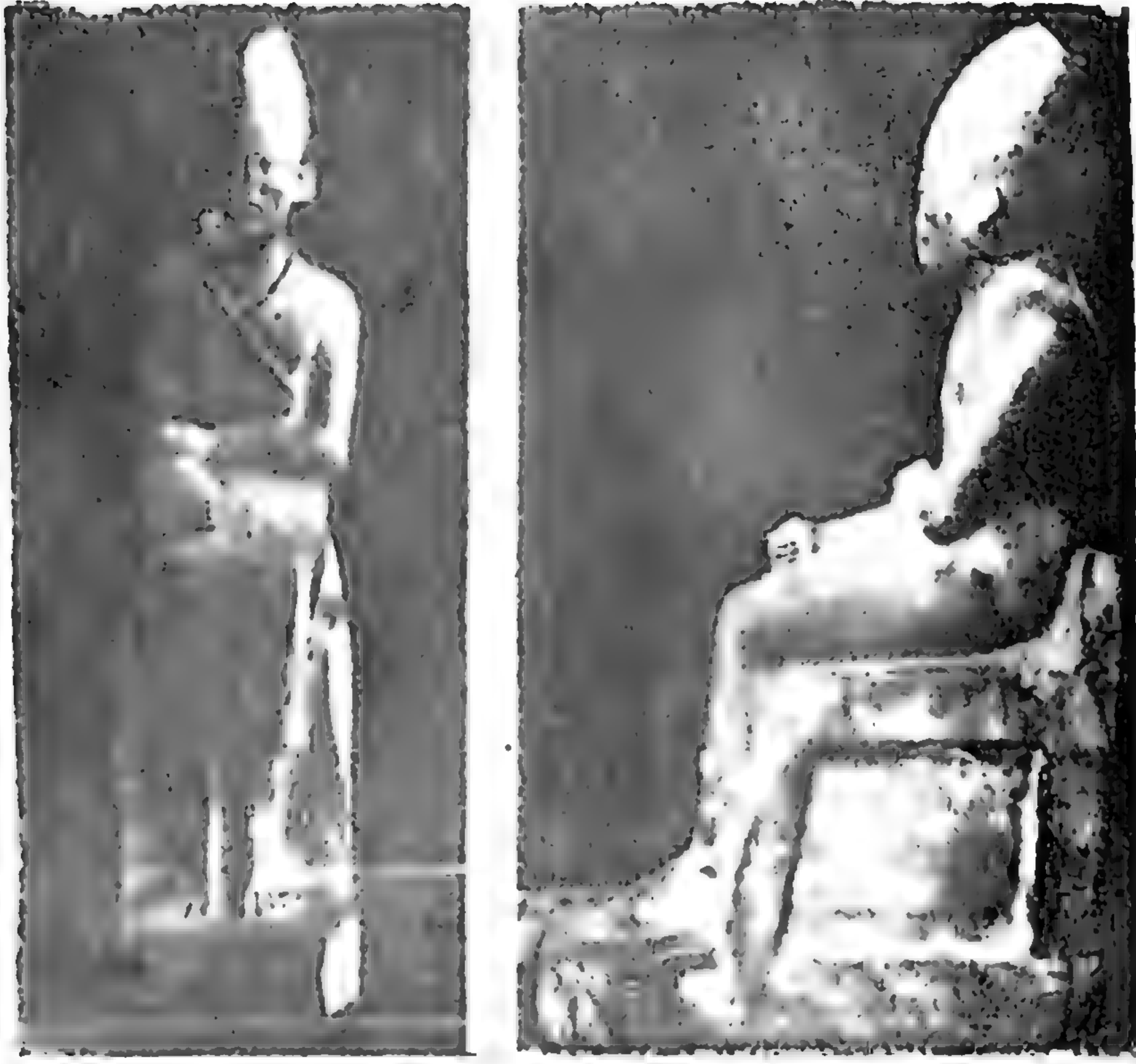
(صورة ١٣٩ ب ، ج)
تمثال لرجل ذى لحية طويلة — متحف الاشموليان — اكسفورد



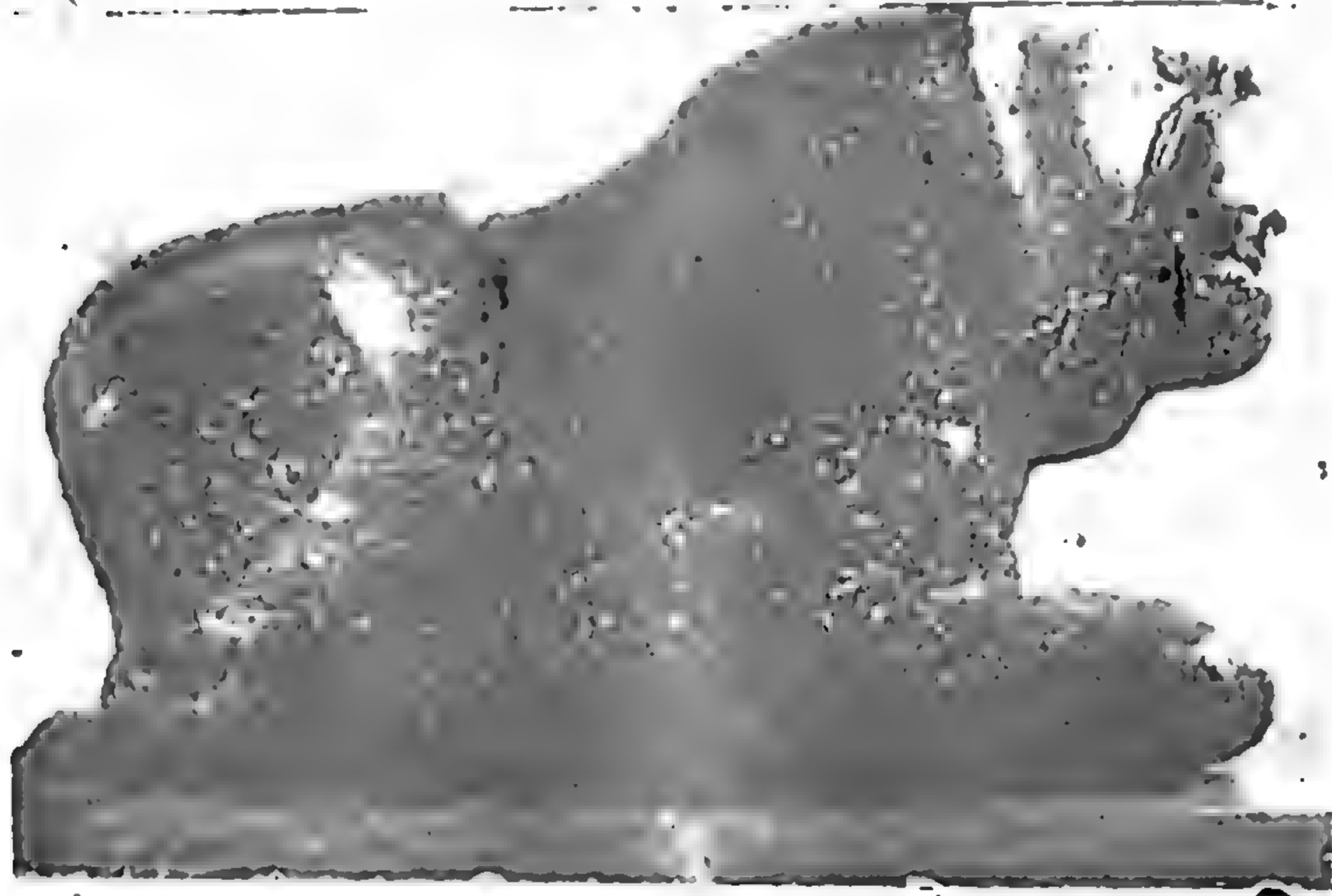
(صورة ٤١)
رجل راكع من حجر الجرانيت
المتحف المصرى



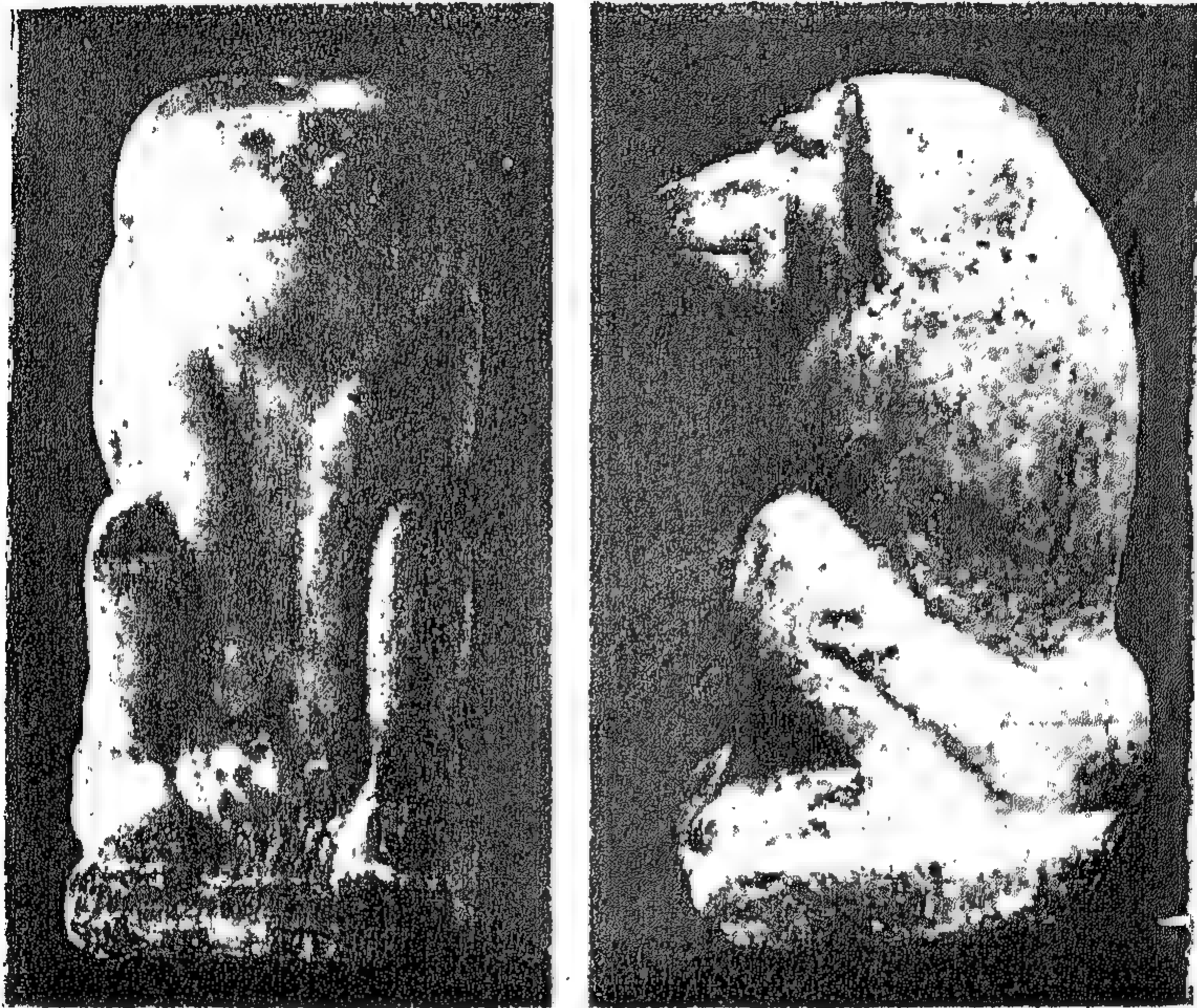
(صورة ٤٠)
رجل جالس على مقعد من
الحجر الجبرى — متحف برلين



(صورة ٤٢)
تمثال الملك خع سخم من حجر الشست - المتحف المصرى



(صورة ٤٣)
أسد من حجر الجرانيت مكشرا عن أنيابه - متحف برلين



(صورة ١٤٤ ، ب)

قرد من الالبستر نقش عليه اسم الملك نعرمر — متحف برلين



(صورة ٤٥)

الملك جسر يودى احدى الشعائر المقدسة



(صورة ١٤٦)
حسى رع واقفا - المتحف المصرى



حسي رع جالسا - المتحف المصري



(صورة ٤٧ ب)

الجزء الاعلى من تمثال الملك جسر — المتحف المصرى



(صورة ٤٧ أ)
تمثال الملك جسر — حجر جيري المتحف المصري



(صورة ٤٨)
تمثال « رئيس بناء السفن » من حجر الجرانيت الوردي المتحف البريطاني
(٢م — صور الكتاب الثاني)



ا

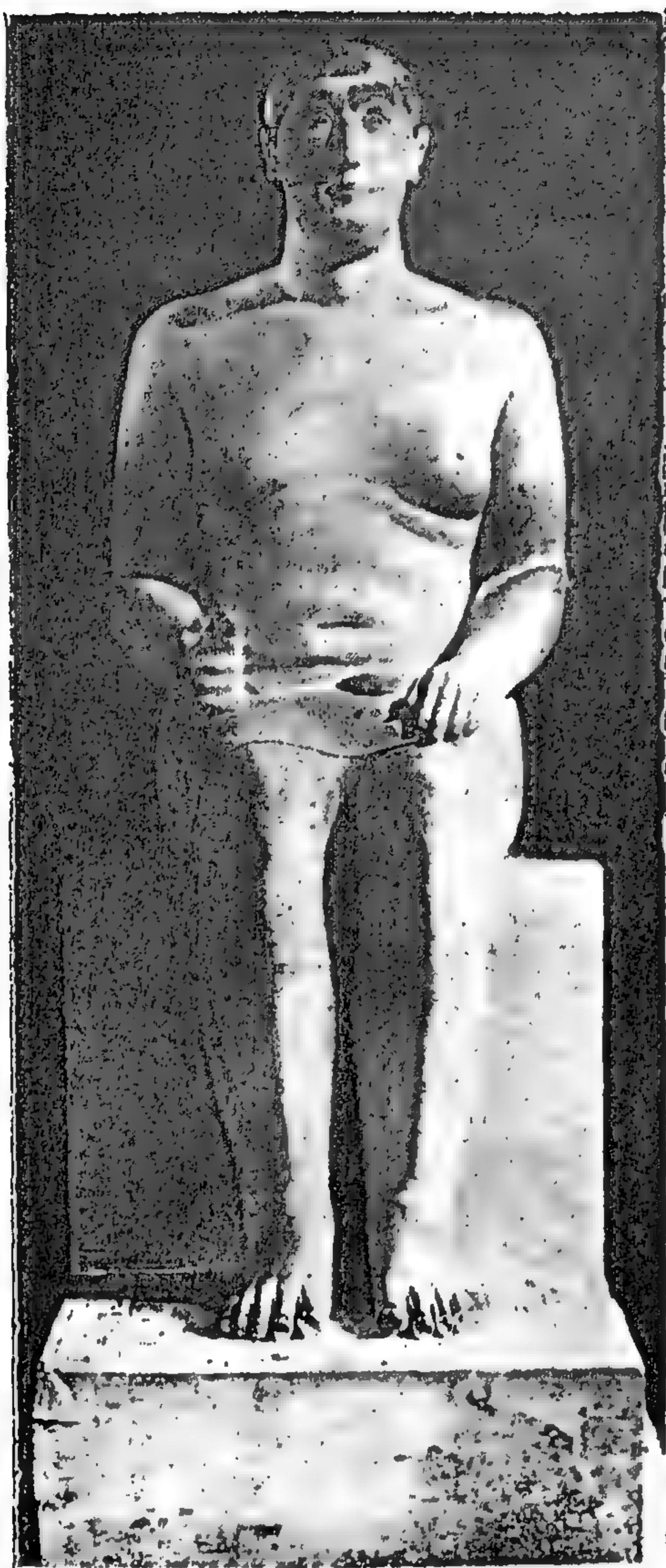
ب

(صورة ٤٩) سبا وزوجته
حجر جيري — متحف اللوفر



(صورة ٥٠)

نقوش غائرة ، ملأت بعجينة ملونة من مصطبة نفرماعت ببيدوم — متحف
كوبنهاجن



(صورة ٥١) حم أيون
حجر جیری — متحف هلدزهم



(صورة ٥٢) تمثال ست كا
جرائيت وردى — متحف اللوفر
(لاحظ النقوش الغائرة التى ملأت بعجينة ملونة على قاعدة التمثال)



(صورة ٥٣) تمثال الملك خوفو من العاج — المتحف المصرى



(صورة ١٥٤) تمثال الملك خعفرع من حجر الجنييس - المتحف المصرى



(صورة ٥٤ ب) الجزء الاعلى من تمثال خعفرع



(صورة ٥٥) تمثال أبو الهول بالجيزة



(صورة ٥٦) الملك منكاورع وزوجته الملكة خع مرنبتي
حجر الجرايوكه — متحف الفنون الجميلة ببوسطن



(صورة ٥٧) مجموعة ثلاثية تمثل الملك منكاورع بين الالهة حتحور وميثلة
الاقليم السابع عشر من اقاليم الصعيد بالمتحف المصرى
منحوتة من حجر الجرايوكه



(صورة ٥٨) الآلهة حتحور تتوسط الملك منكاورع وممثلة الاقليم الخامس :

عشر من أقاليم الصعيد

حجر الجرايوكة — متحف الفنون الجميلة ببوسطن



(صوره ١٥٩ ، ب)
 تمثالا رع حتب ونفرت
 حجر جبرى ملون — المتحف المصرى



(صورة ٦٠)

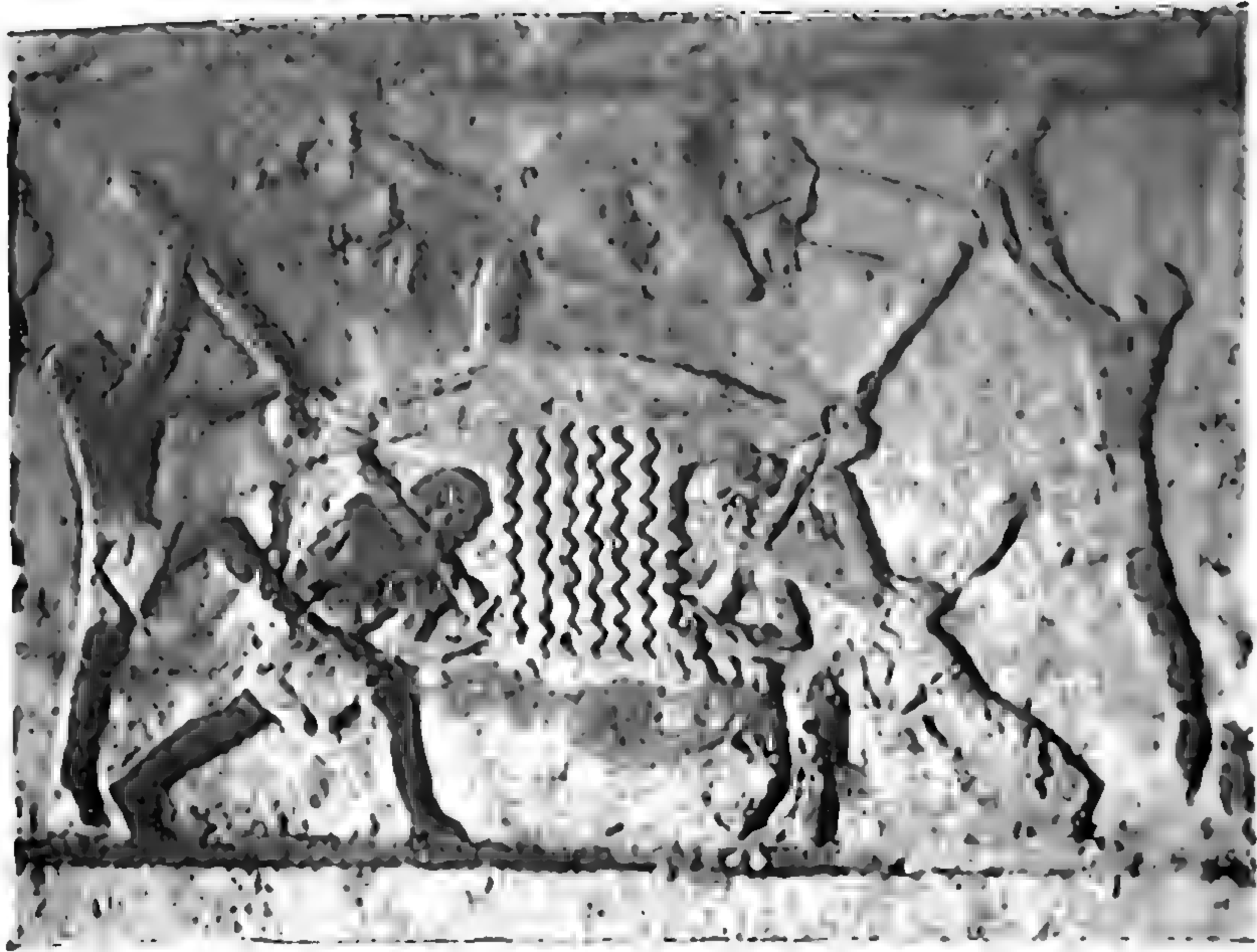
تمثال نصفى للامير عنخ حاف
حجر جبرى — متحف الفنون الجميلة فى بوسطن



(صورة ١٦١ ب) رأسان بديلان
حجر جبرى — متحف الفنون الجميلة فى بوسطن



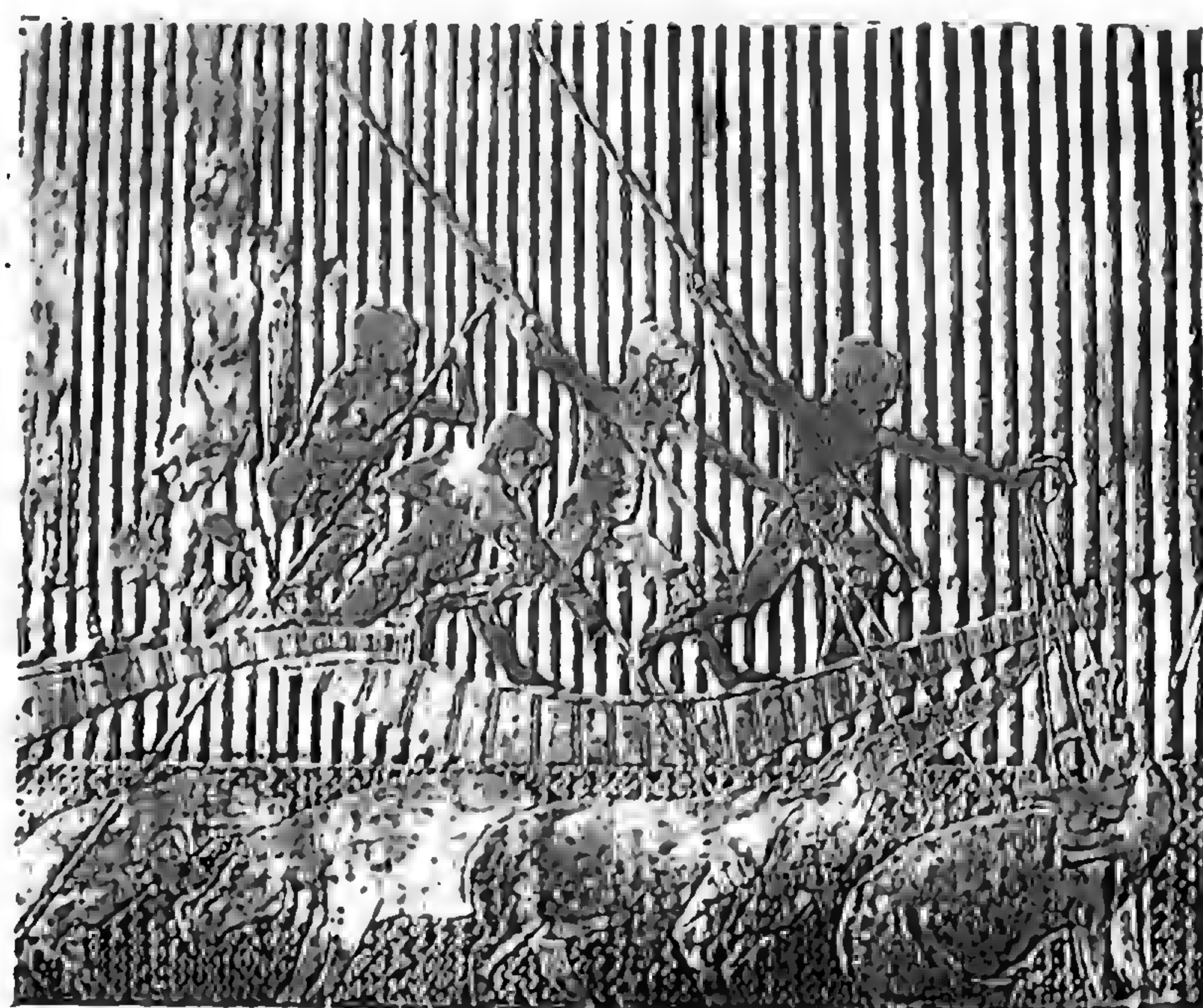
(صورة ١٦١ ج ، د)
رأس بديل فريد — معروض فى المخزن المتحفى لكلية الاثار بالجيزة
من الحجر الجبرى (لاحظ سمات الشلل النصفى الظاهر على الخد الايسر
— يمين الناظر — والذي وصل تأثيره الى الفم والعين اليسرى)



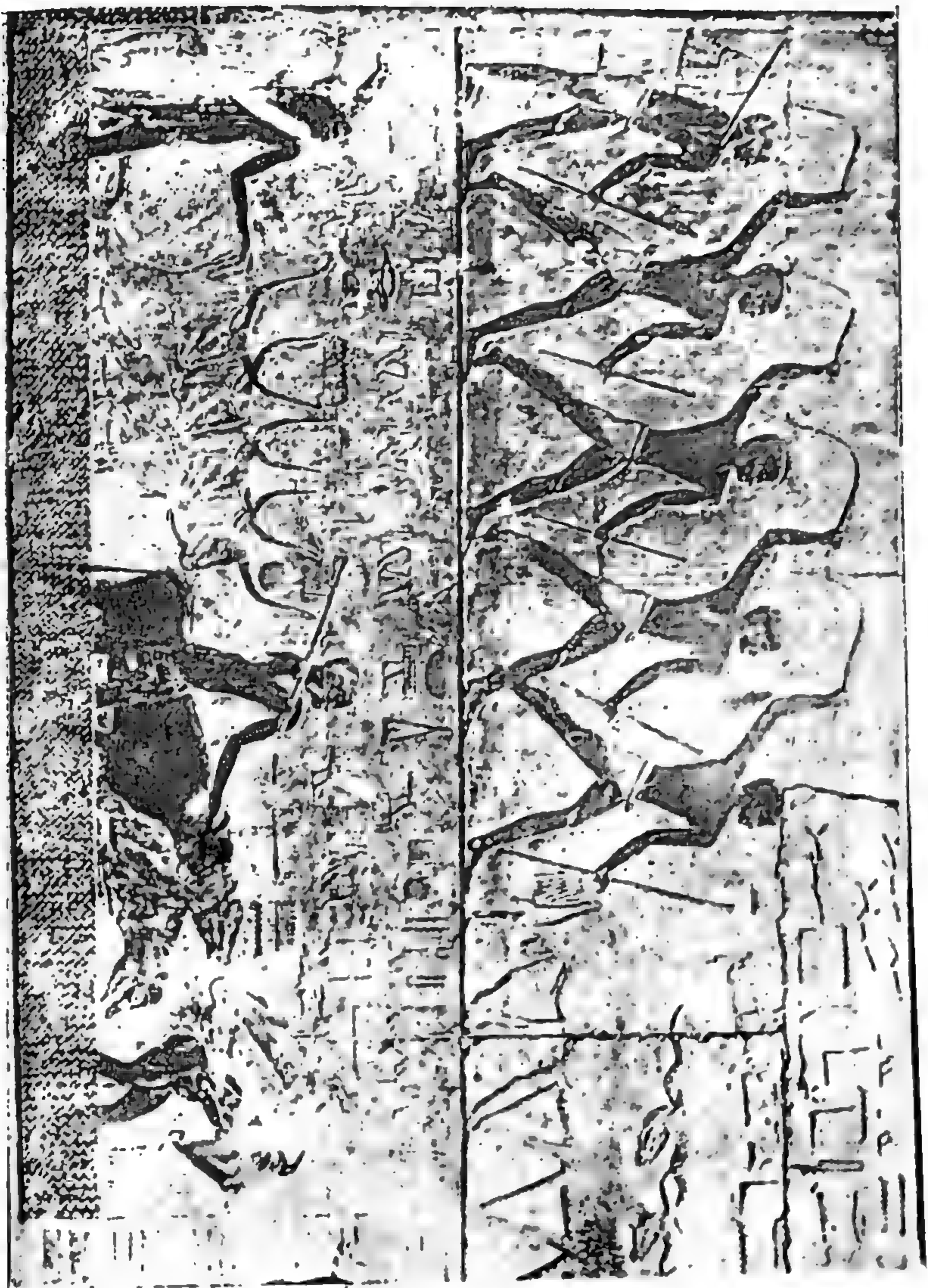
(صورة ٦١) القرد يساعد في عصر العنب في مقبرة نفر بسقارة



(صورة ٦٢) الابواب الوهمية
مقبرة نفر في سقارة



(صورة ٦٣) نى عنخ خنوم وخنوم حتب يتعانقان
 (صورة ٦٤) صيد افراس النهر
 (ملزمة ٣ - صور الكتاب الثانى)



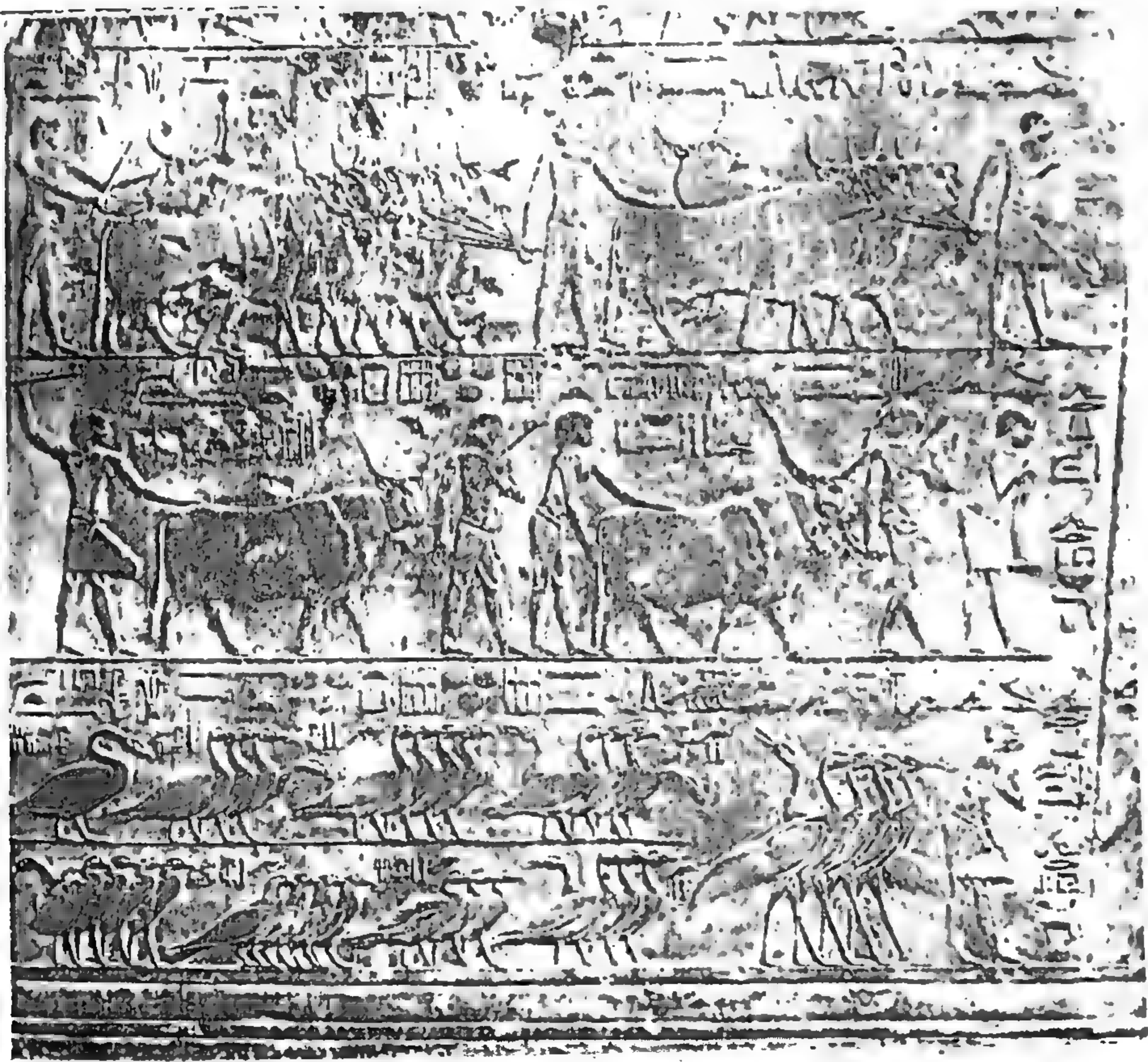
(صورة ٦٥) بعض الرعاة يتودون قطعاً من الماشية في مجرى مائي
(مقبرة تي بسقارة)



(صورة ٦٥ ب)
تطعيم من الماشية في مجرى مائى (مقبرة نى بسقارة)



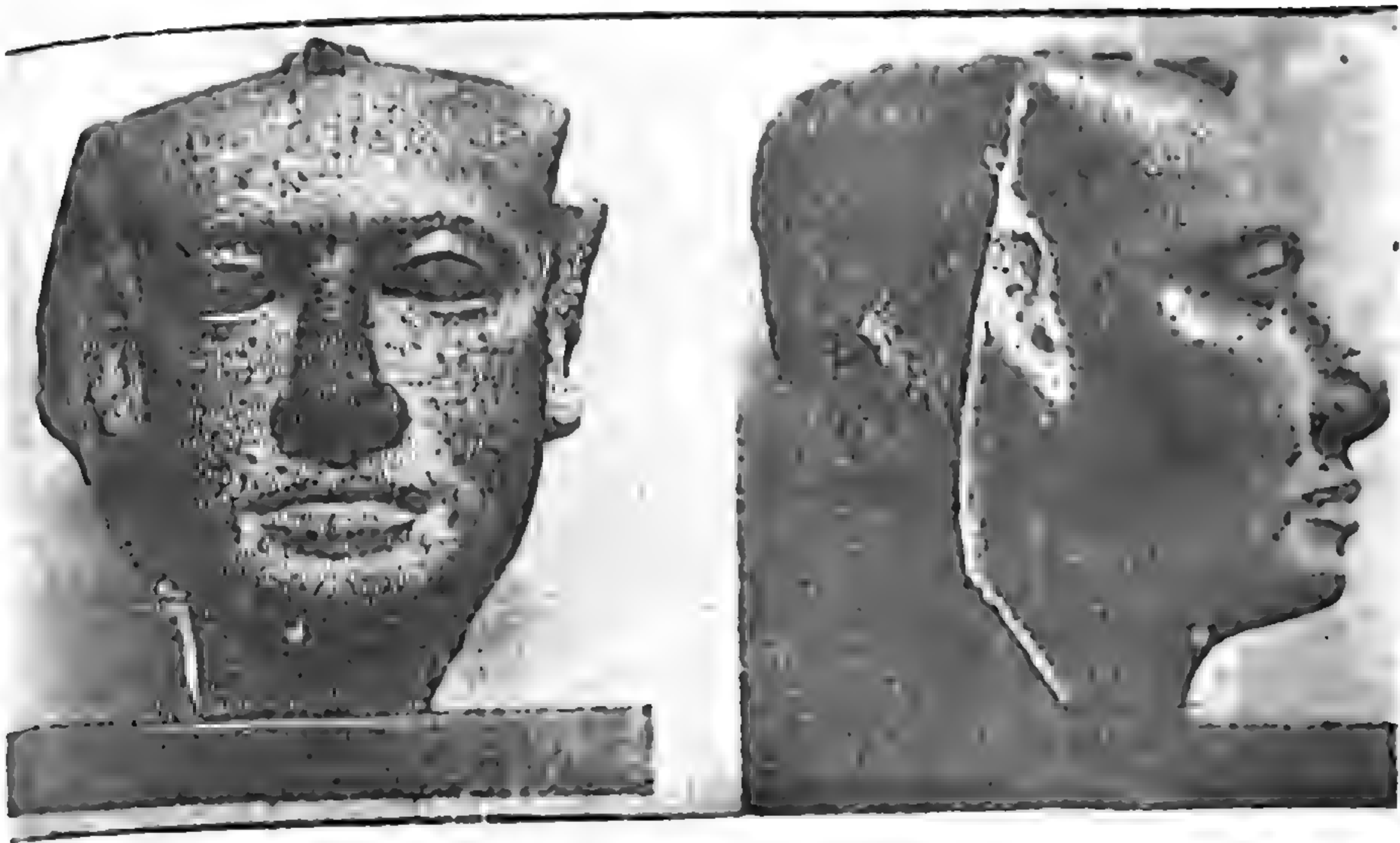
(صورة ٦٦) ولادة عجل (مقبرة تي بسقارة)



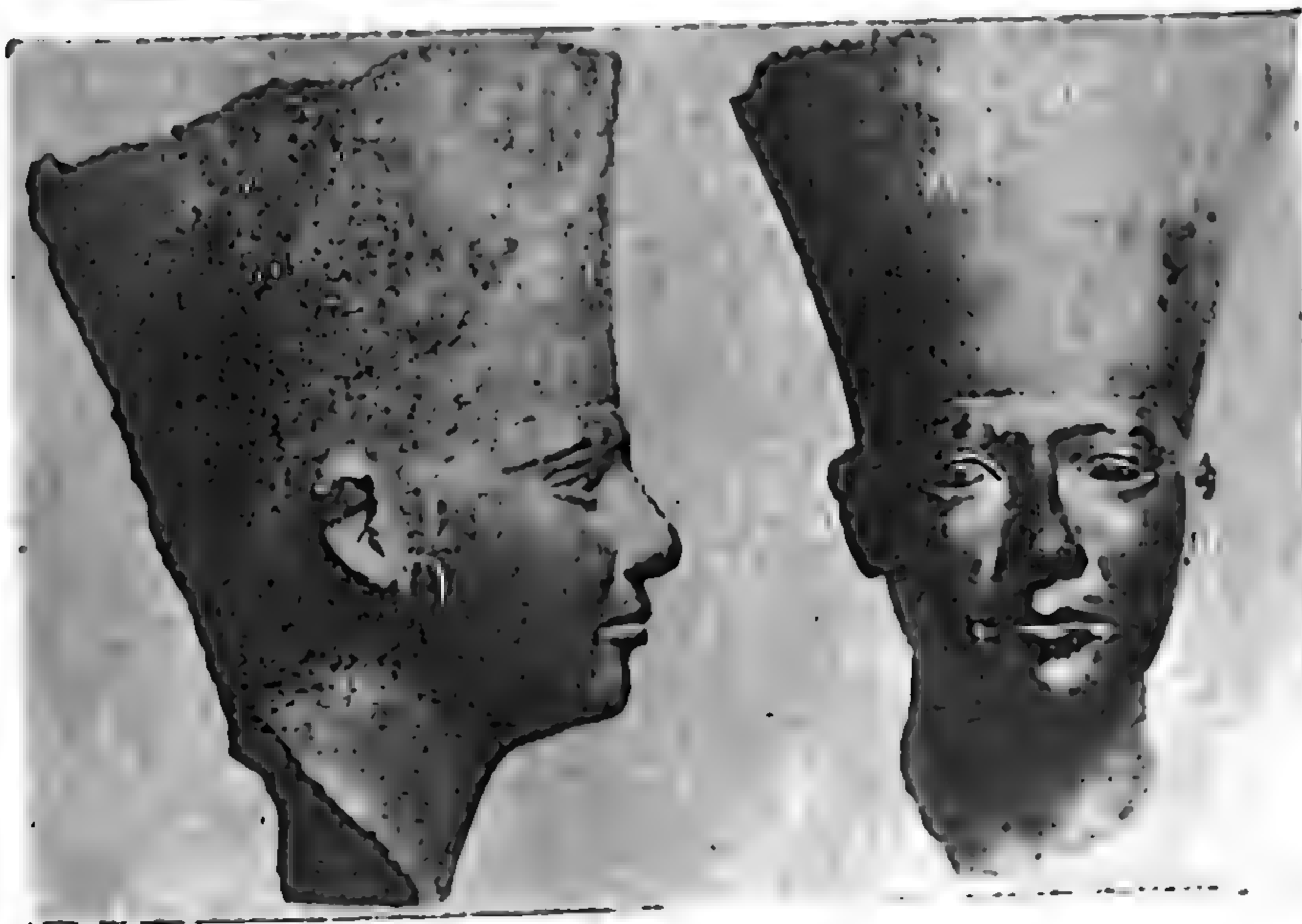
(صورة ١٦٧) مناظر الحياة في الحقل
(مقبرة بتاح حتب في سقارة)



صورة ٦٧ ب ١ السيد والغص في الصحراء
مقبرة بتاح حتب في سقارة



(صورة ١٦٨ ، ب)
رأس ضخمة للملك وسر كاف من حجر الجرانيت بالمتحف المصري

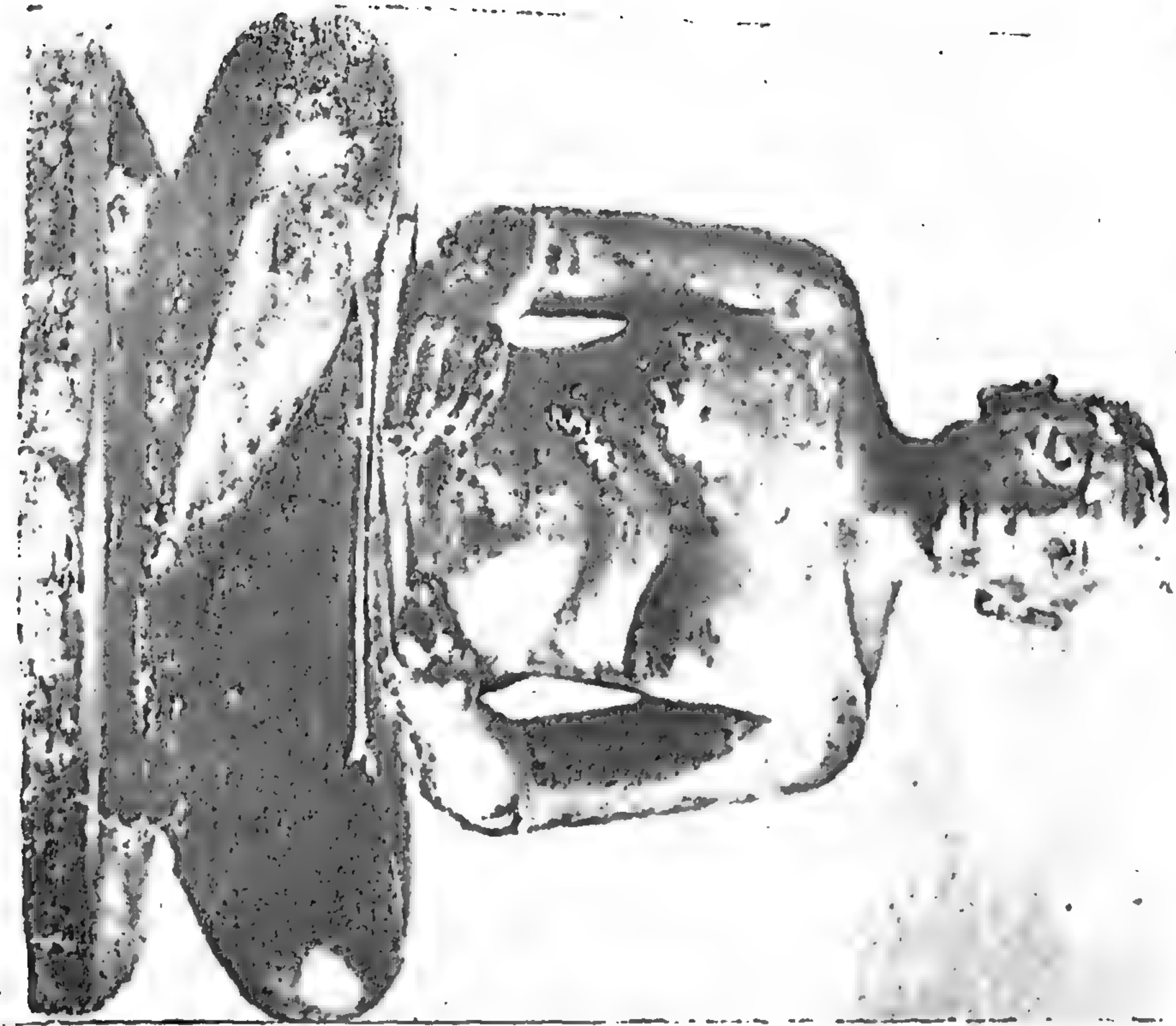


(صورة ٦٩) رأس وسر كاف من حجر الجرايوكة بالمتحف المصري



(صورة رقم ٧٠)

الملك ساحورع وبجانبه ممثل اقليم قفط من حجر الديوريت
متحف المتروبوليتان بنيويورك



(صورة ٧١) الكاتب المصرى - حجر جبرى - متحف اللوثر

(صورة ٧٢) الكاتب المصرى - حجر جبرى - المتحف المصرى



(صورة ٧٣) كا ابرو خوفو - حجر جبرى
(المخزن المتحفى بكلية الآثار بالجيزة)

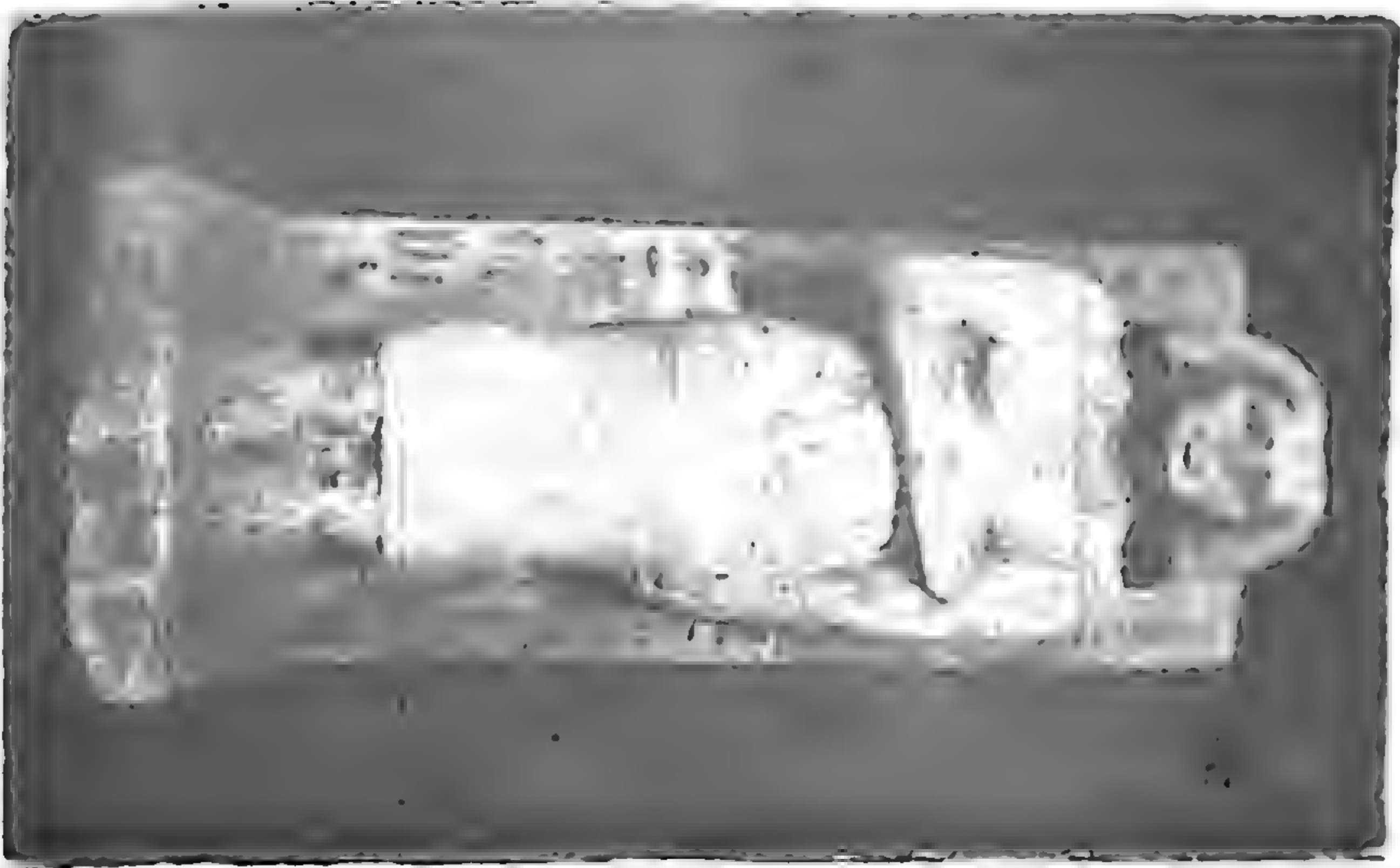


(صورة ١٧٤ ، ب ، ج ، د)

تمثالا نفر - حجر جيري - المتحف المصري



(صورة ٧٥) خع باو بتاح - حجر جيري
(المخزن المتحفى لكلية الآثار بالجيزة)



(صورة ١٧٦)



(صورة ٧٦ ب)

(صورة ١٧٦) نفر احي في مرحلة الشباب
 (صورة ٧٦) نفر احي في مرحلة الشيخوخة
 (المخزن المتحفى لكلية الآثار بالجيزة)



(صورة ٧٧) القزم خنم حنم حجر جيري — المتحف المصري
(صورة ٧٨) الكاهن كا أم قد حجر جيري — المتحف المصري



(صورة ٧٩ ب) تمثال كاعبر في شبابه من الخشب — المتحف المصري
(صورة ٧٩ ج) تمثال لامرأة من الخشب — المتحف المصري



(صورة ١٧٩) تمثال كاعبر (شيخ البلد)

من الخشب - المتحف المصرى



(صورة ٨٠) تمثال تنتى وزوجته
من الحجر الجيري - متحف برلين الغربية

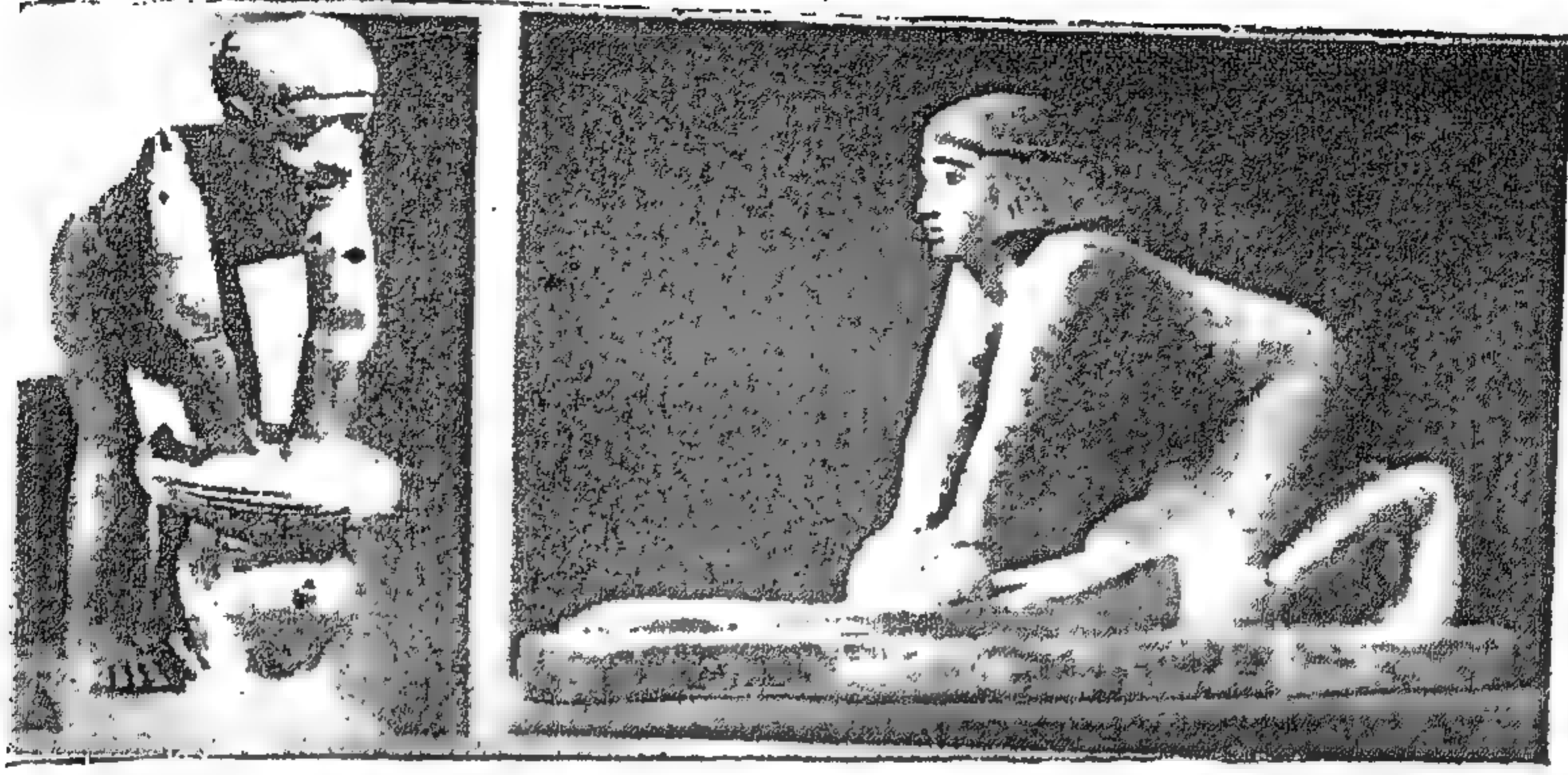


(صورة ٨١) مجموعة أروكا - بتاح وزوجته وابنه
حجر جيري - متحف يروكلن



(صورة ٨٢) مجموعة بن مرو
حجر حيرى - متحف بوسطن

(م) - صور الكتاب الثانى)

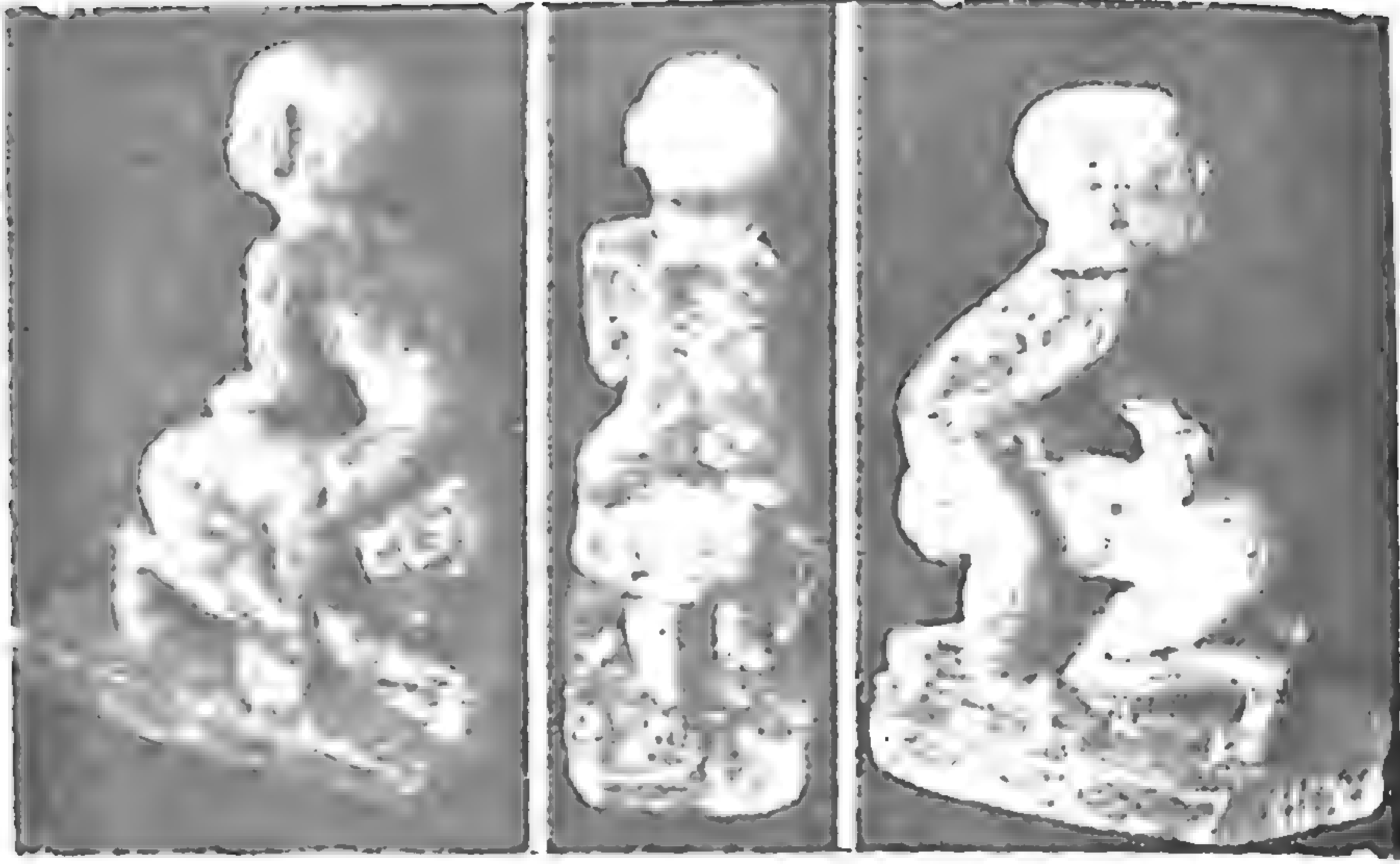


(صورة ٨٣) خادمة تطحن الحب — حجر جيري — فلورنس

(صورة ٨٤) رجل يصنع الجعة — حجر جيري — المتحف المصرى



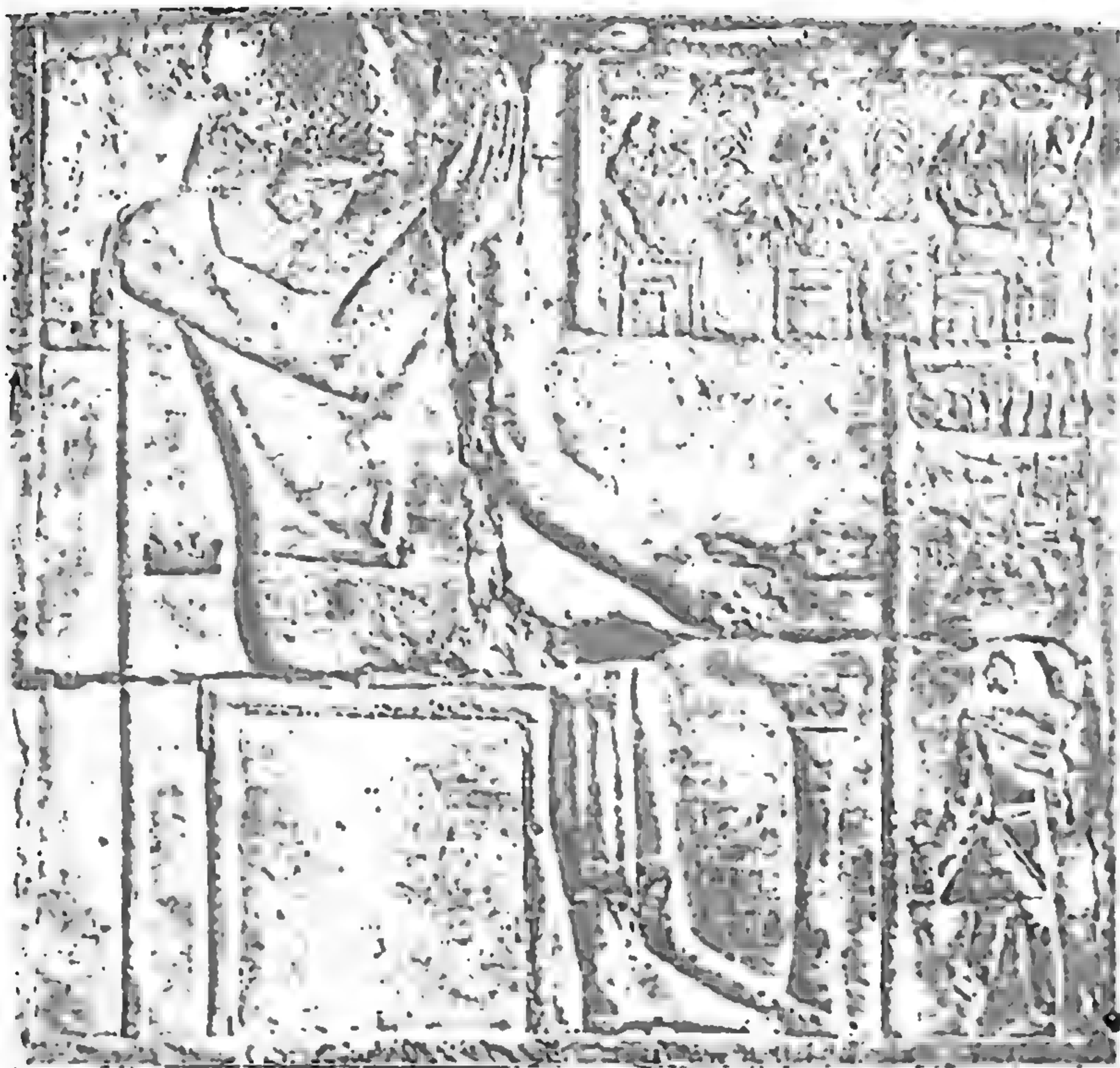
(صورة ٨٥) رجل يشكل الفخار — حجر جيري — شيكاغو



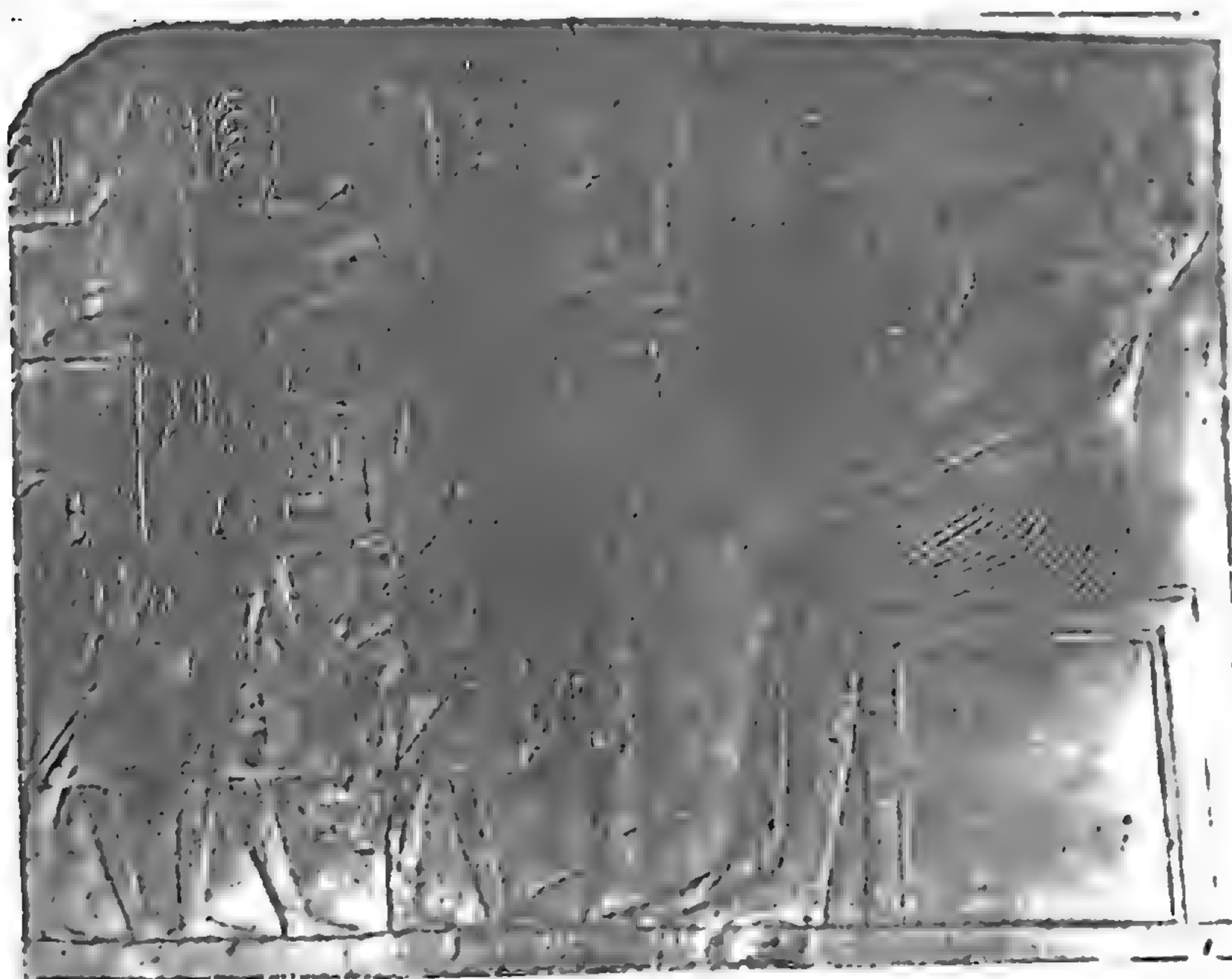
(صورة ٨٦) اطفال يلعبون
حجر جیری - شیکاغو



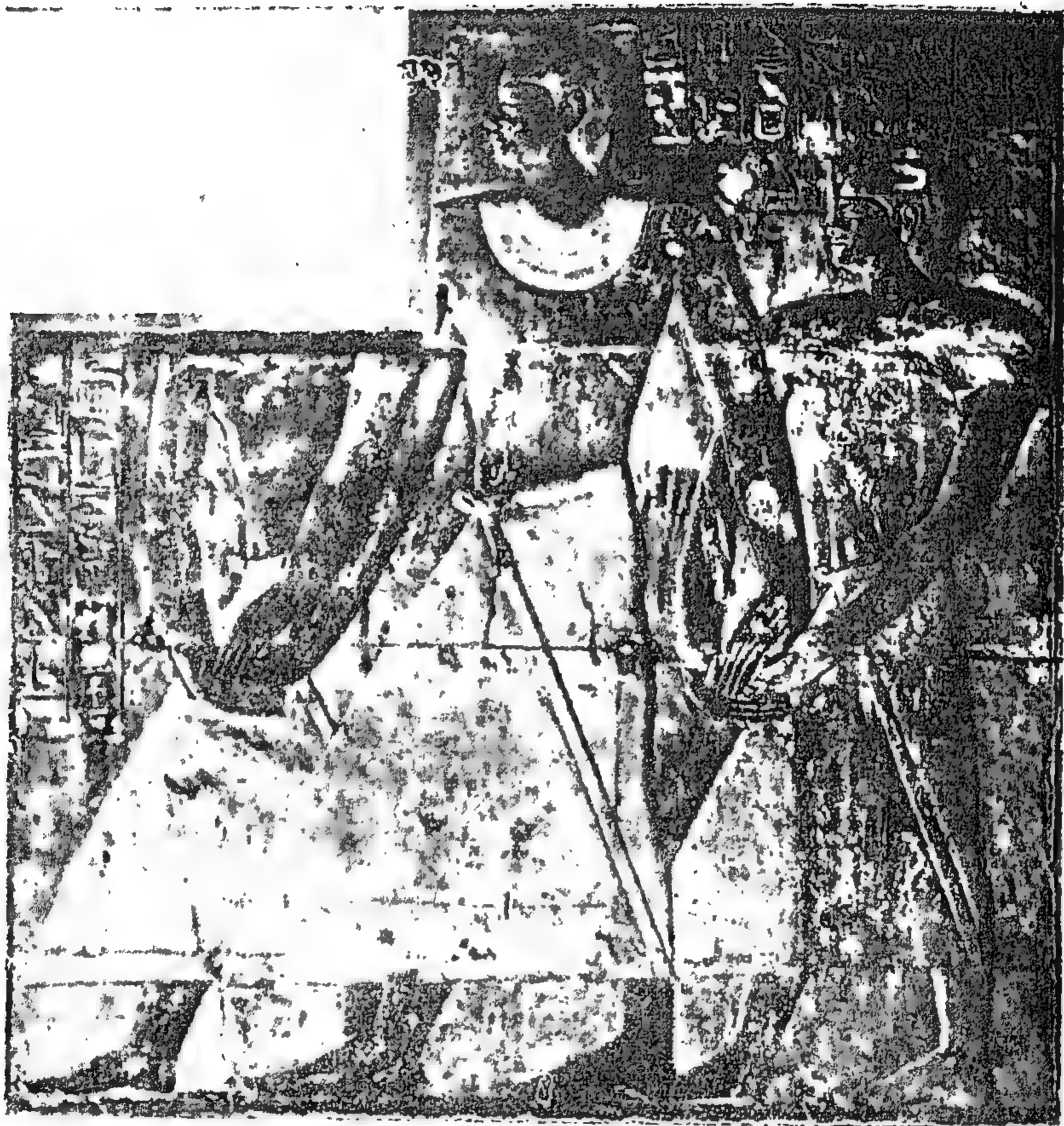
(صورة ٨٧) رأس لاسد - حجر بازلت - متحف برلين الغربية



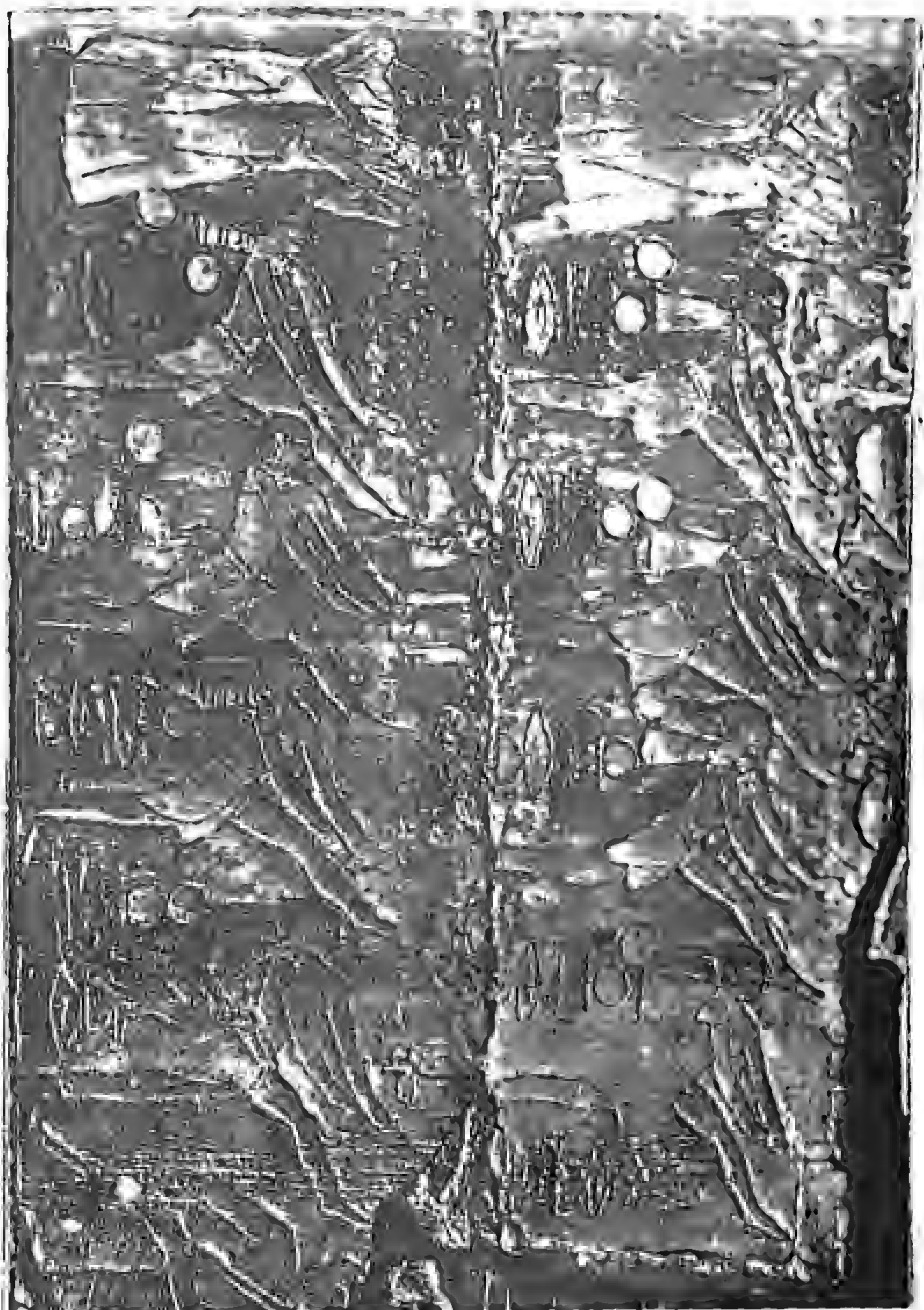
(صورة ١٨٨) مروكا يرسم على لوحته - سقارة



(صورة ٨٨ ب) الوزير خنتي كا يرسم على لوحته - سقارة



(صورة ٨٩) مروكا وسط ولديه - سقارة



(صورة ٩٠) النخبات المرافعات - مقبرة فتح مع حور بعلدة



(صورة ٩٢) الملك بيبي الاول وخلفه
الصقر حورس
البستر - متحف بروكلين



(صورة ٩١) الملك بيبي الاول جاثيا
حجر الشست الاخضر - متحف بروكلين



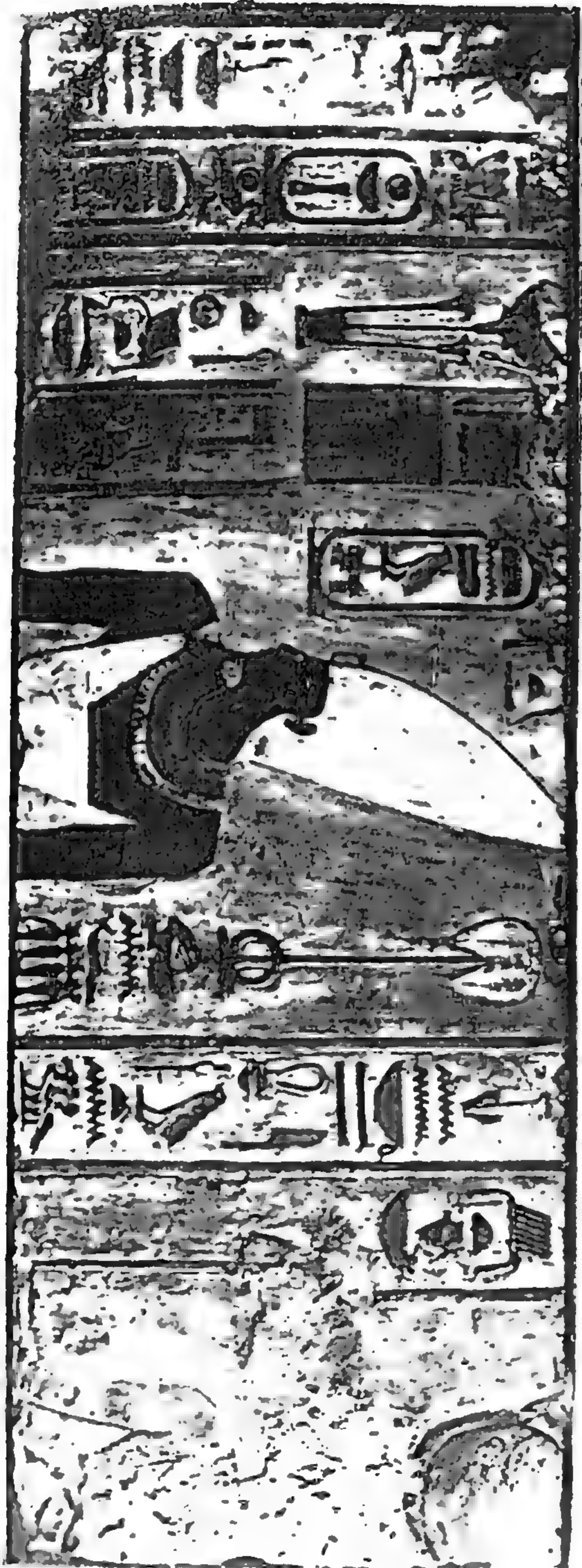
(صورة ١٩٢) تمثال الملك بيسى الأول ومرنرع
من النحاس - المتحف المصرى



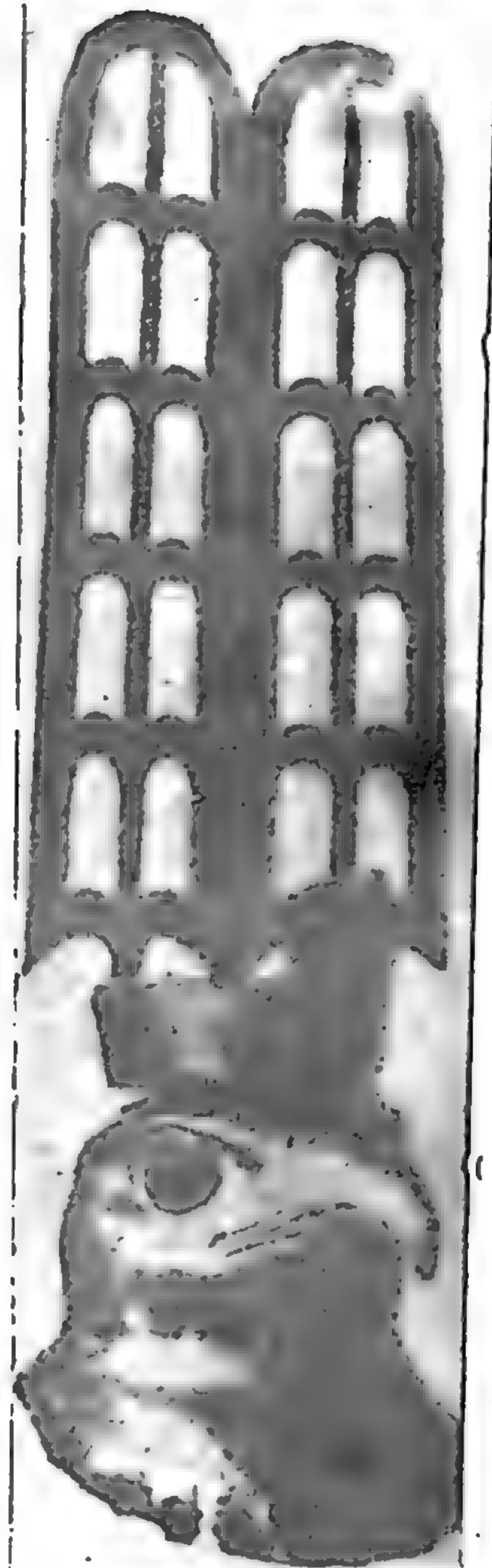
(صورة ٩٢ ب) الجزء الأعلى من تمثالي پيى الأول ومرنرع



(صورة ٩٣) الملكة عنخس مري رع وابنها بيى الثانى



(صورة ٩٩)



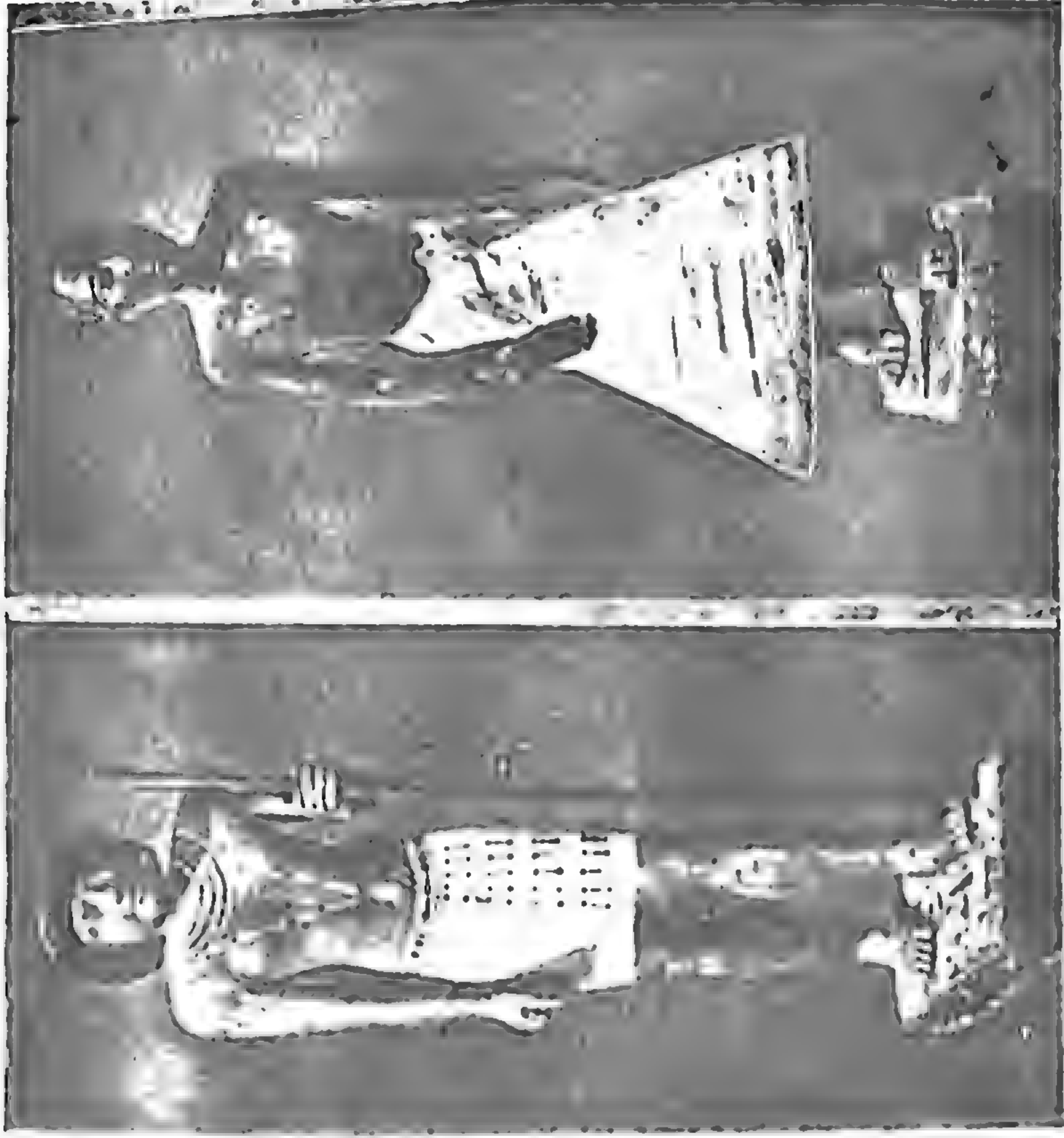
(صورة ٩٥)

(صورة ٩٥) رأس صقر من الذهب - المتحف المصرى

(صورة ٩٩) نقش بارز ملون - حجر جبرى - متحف المتروبوليتان



(صورة ٩٦) القزم سنبل وعائلته حجر جيري - المتحف المصري



١ صورة ١٩٨ ، تمثال ميثى فى نسبابه من الخشب — متحف بروكلين
 (صورة ٩٨ ب) تمثال ميثى فى مرحلة النشوج
 من الخشب — متحف بروكلين



(صورة ٩٧) رئيس الاطباء نى عنخ رع
 حجر جبرى — المتحف المصرى



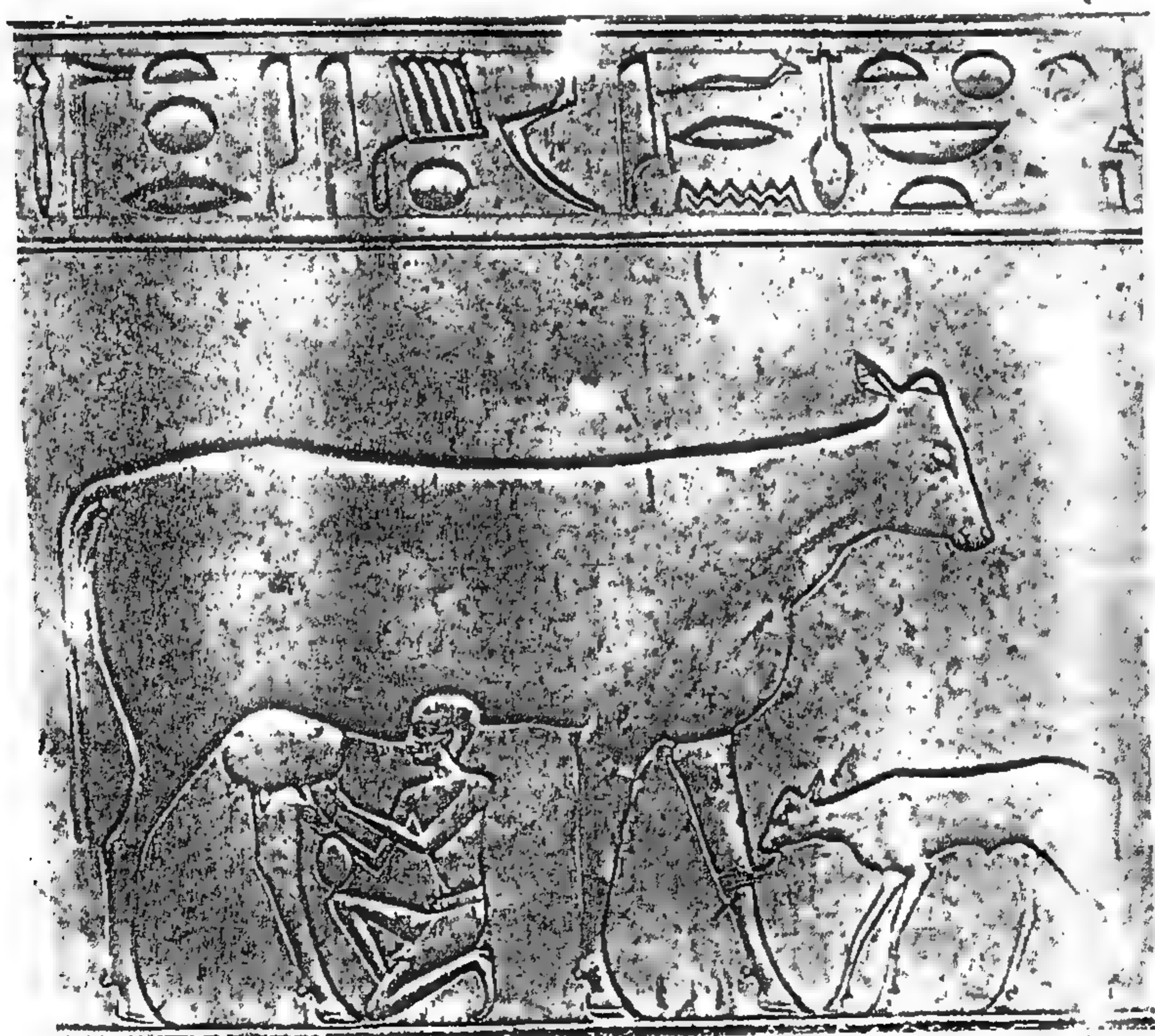
(صورة ١٠٠) منتوحتب يهزم بضرب أحد الأعداء الليبيين
حجر جيري - المتحف المصري



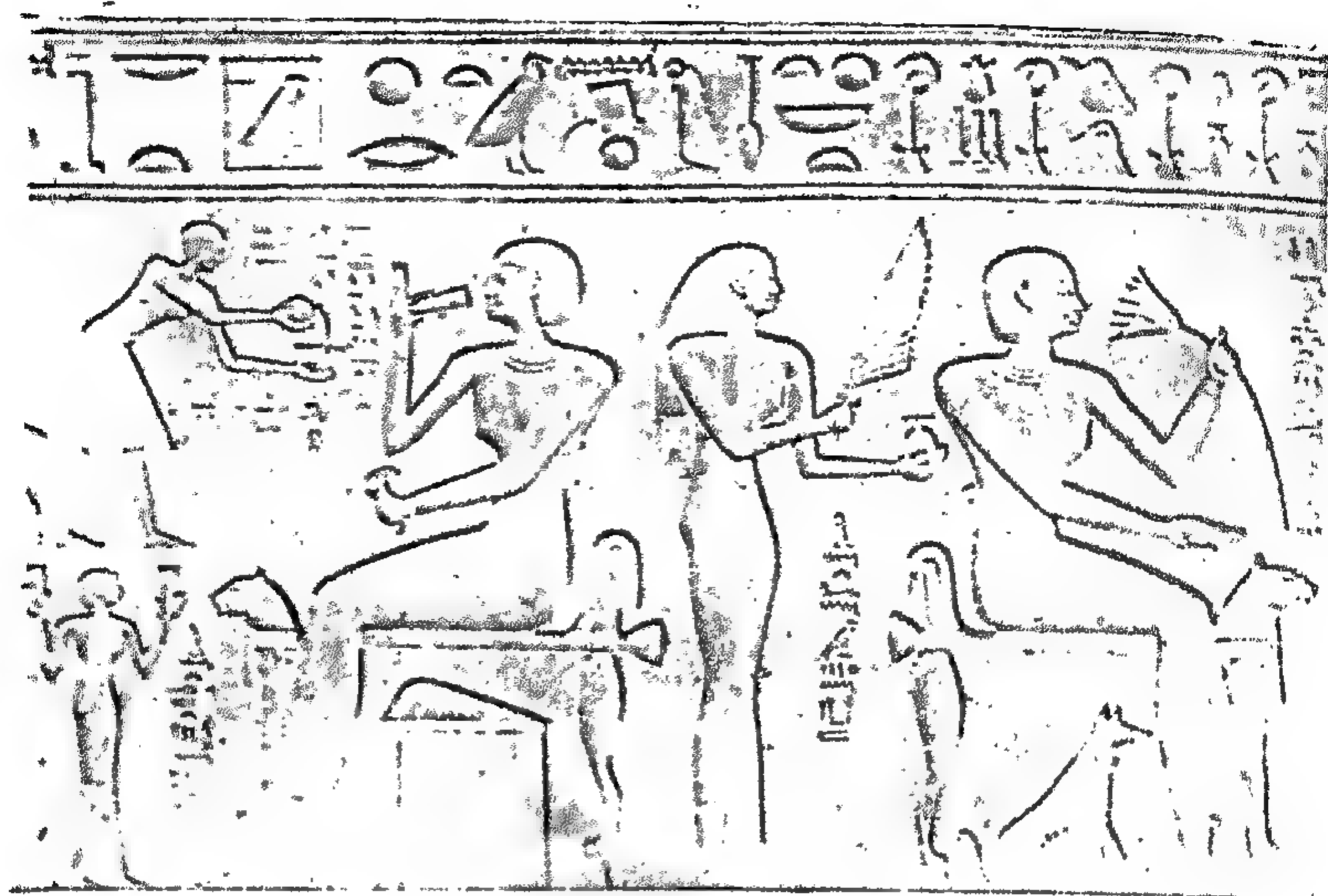
(صورة ١٠٢) الأميرة عاشيت في إحدى الضياع الملكية
تابوت من الحجر الجيري - المتحف المصري



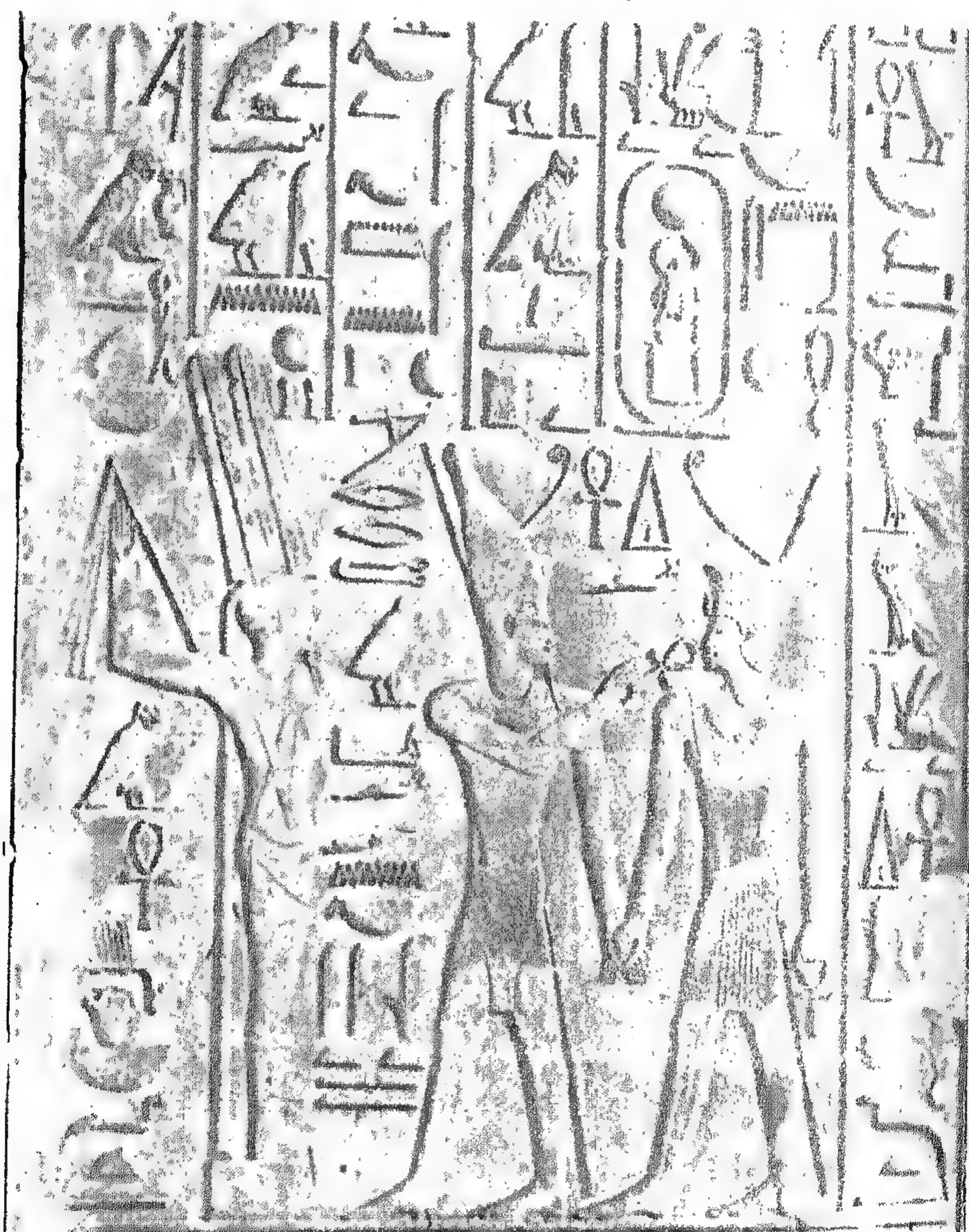
(صورة ١٠١) الأميرة كاويت تتزين
تابوت من الحجر الجيري الجيد - المتحف المصرى



(صورة ١٠٣) بقرة يحلبها خادم
منظر من تابوت كاويت - المتحف المصرى



(صورة ١٠٤) الأميرة عاشيت تستكمل بعض زينتها



(صورة ١٠٥) الاله اتوم يقدم الملك سنوسرت الأول الى الاله آمون
مقصورة سنوسرت الأول بالمتحف المفتوح بالكرنك



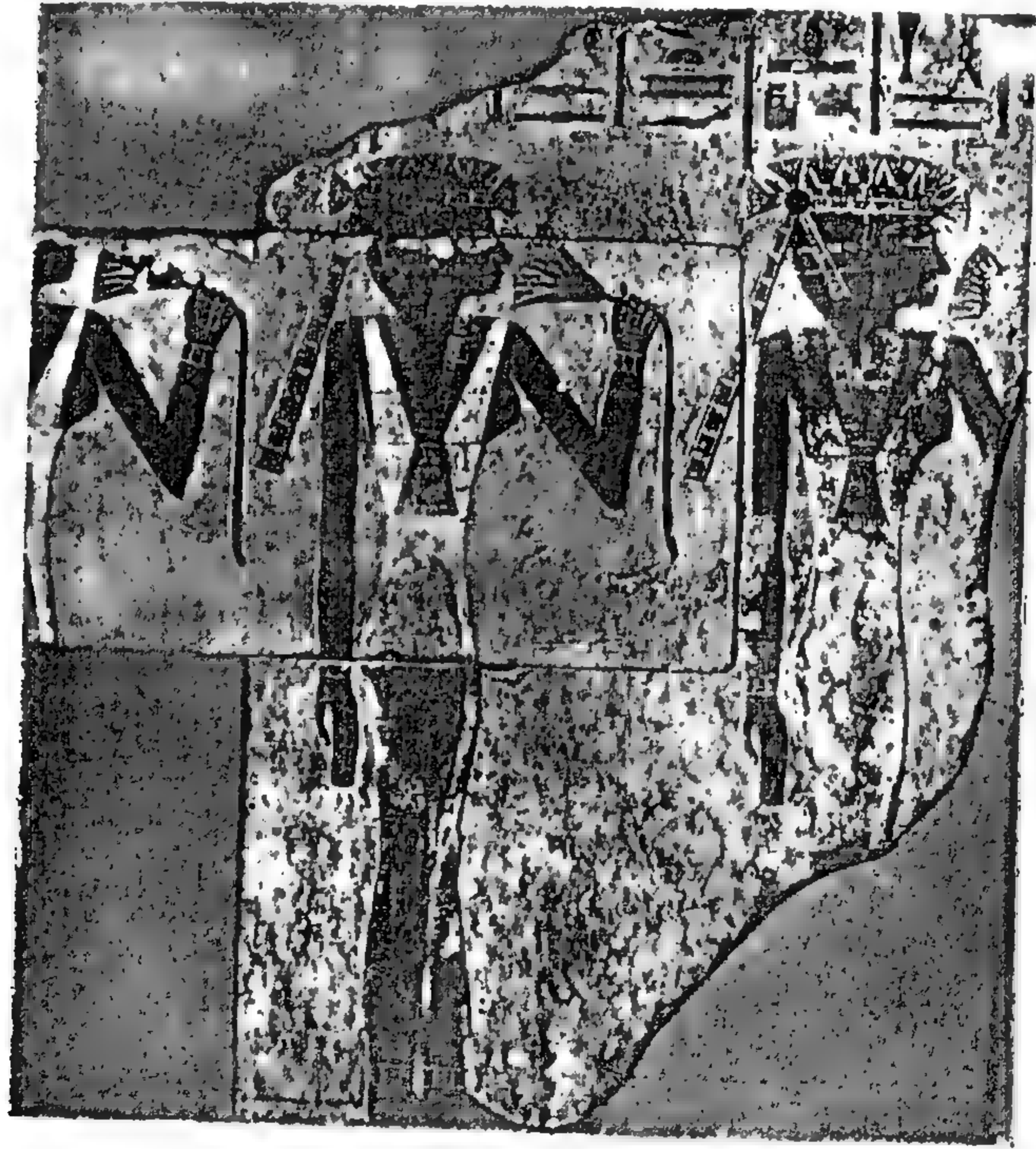
(صورة ١٠٦) الاله بتاح يعانق الملك سنوسرت الاول



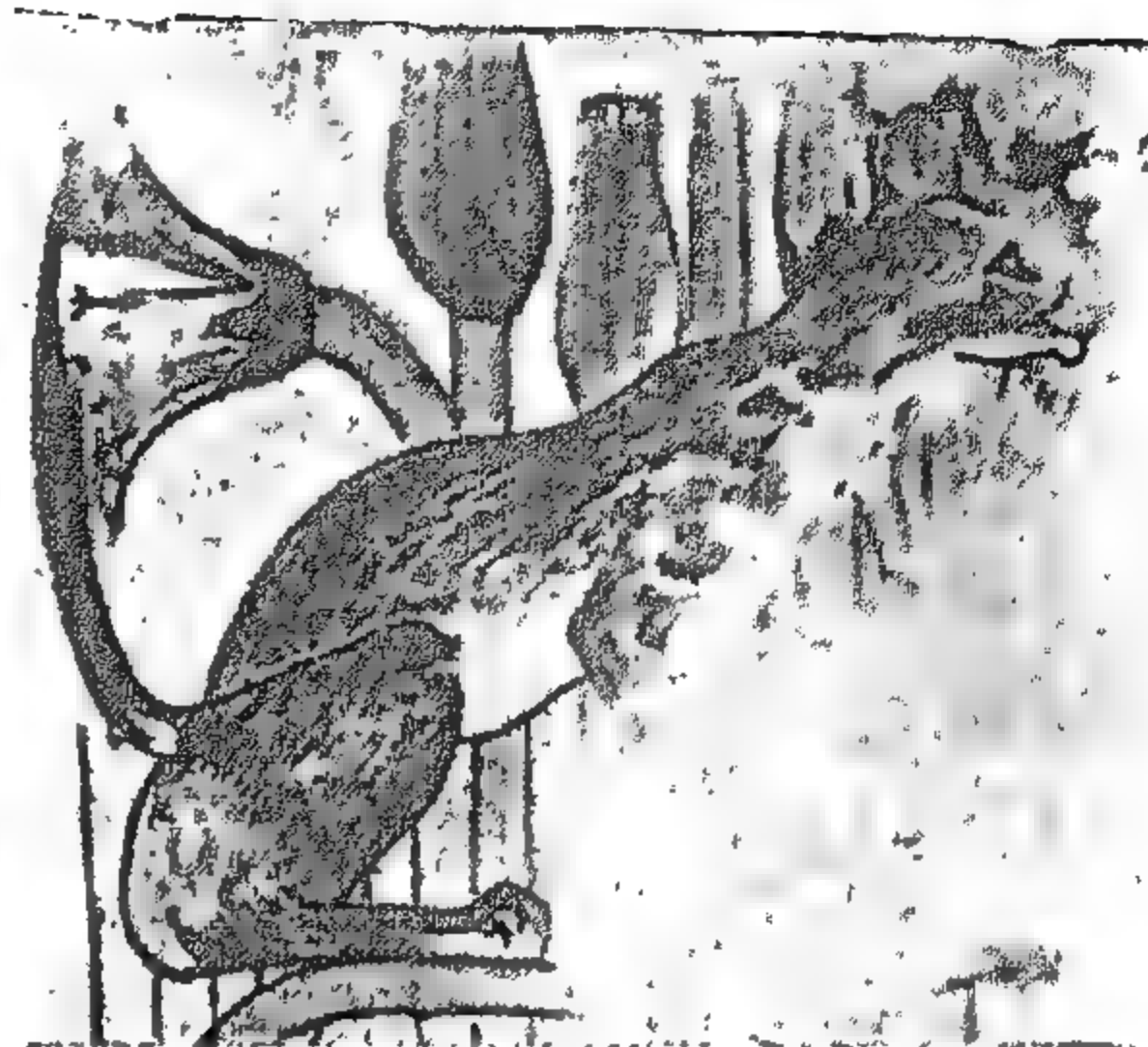
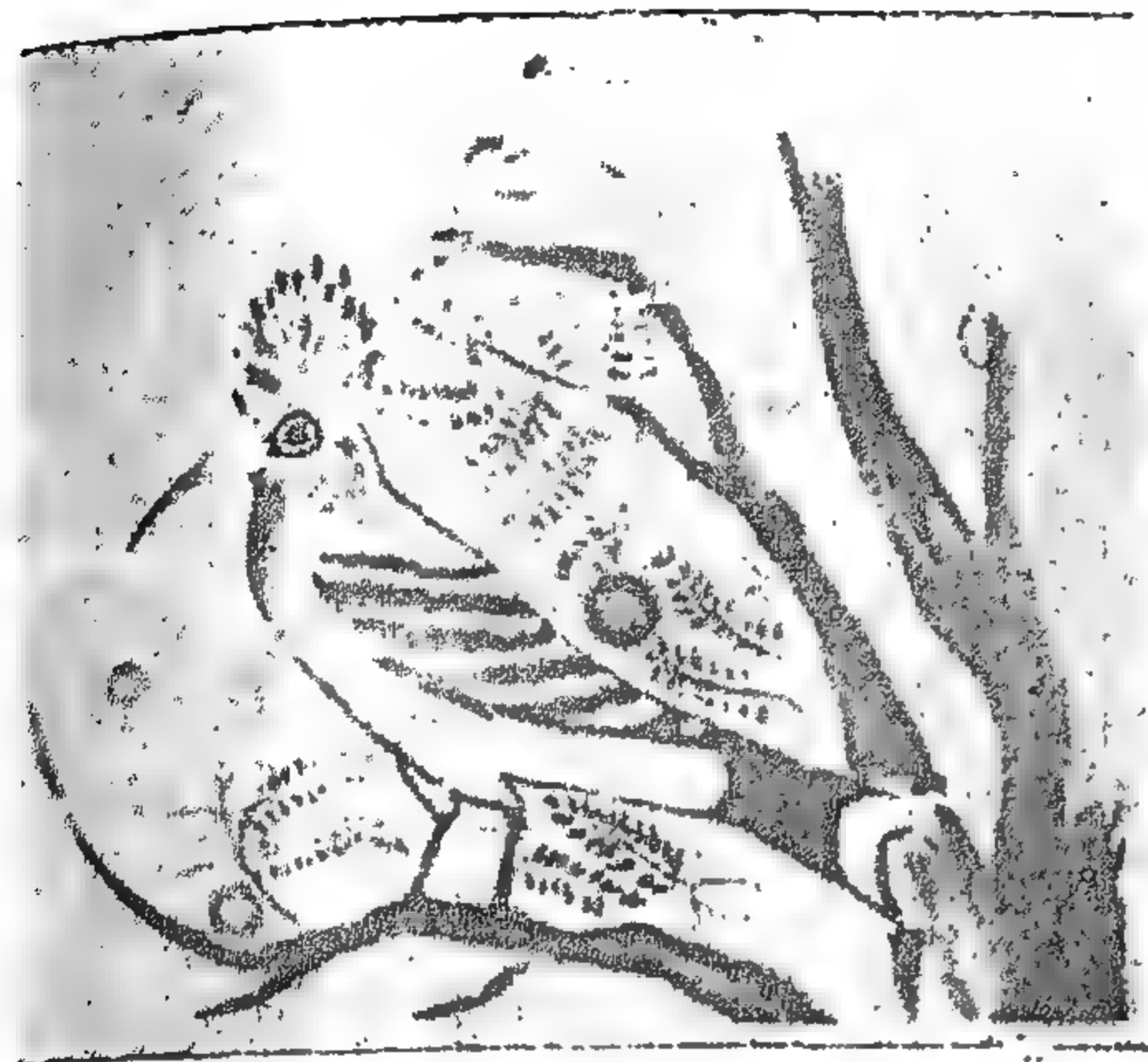
(صورة ١٠٧) الملك سنوسرت الاول في جرية طقسية



(صورة ١٠٨) الملك سنوسرت الثالث في مقصورة الحب سد



(صورة ١١٠) ثلاث من بنات جحوتى حتب
من مقبرته بالبرشا - الآن بالمتحف المصرى
(م ٥ - صور الكتاب الثانى)



1

ب



ج

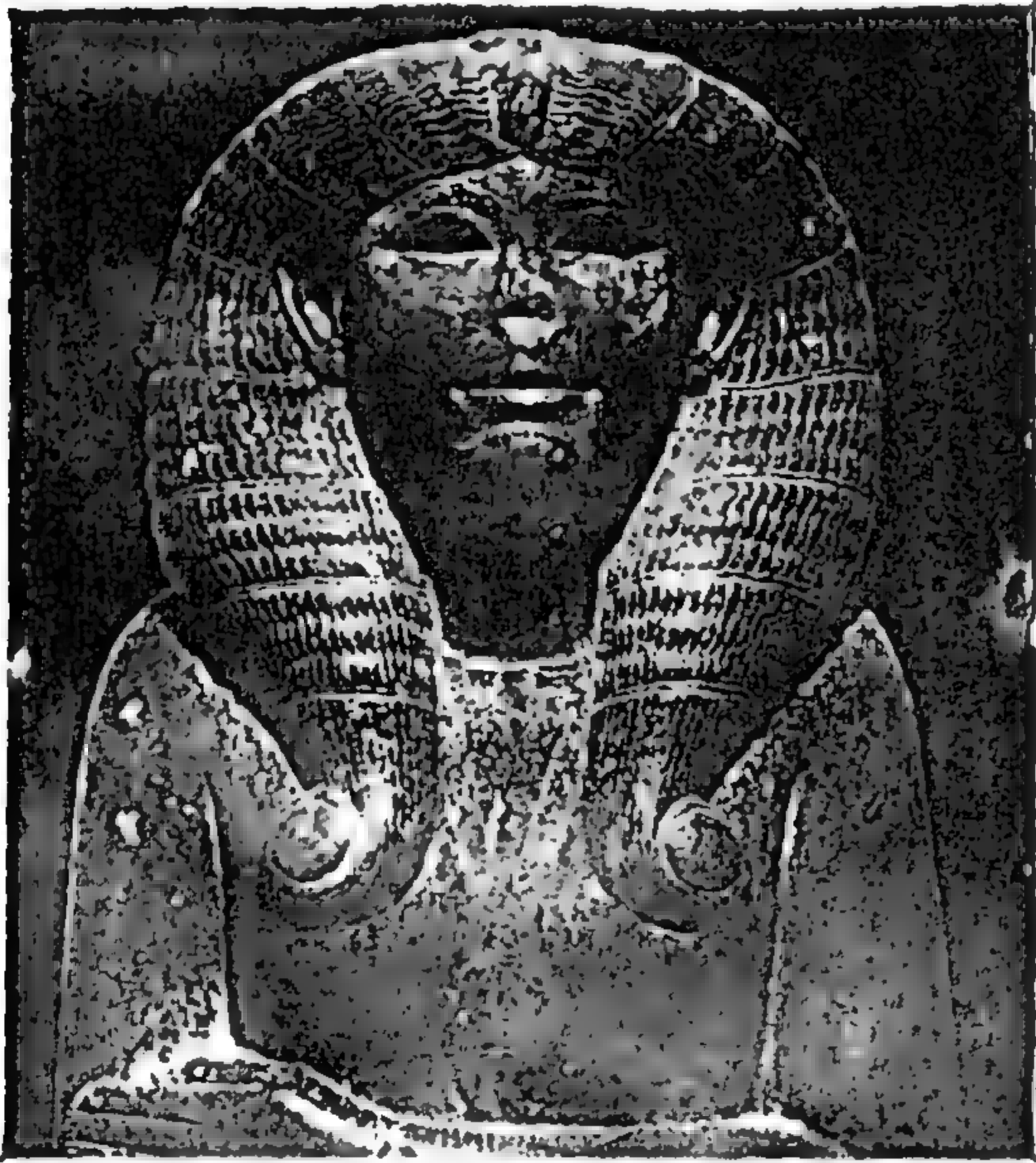
(صورة ١٠٩) رسوم الحيوان والطيور
مقابر بنى حسن



(صورة ١١٣ أ)



(صورة ١١١) منتوحتب نب حبت رع
حجر رملي ملون - المتحف المصري



(صورة ١١٣ ب) تمثال الملكة نفرت
جرانيت اسود - المتحف المصري



(صورة ١١٢) سنوسرت الأول
حجر جيري - المتحف المصري



ب

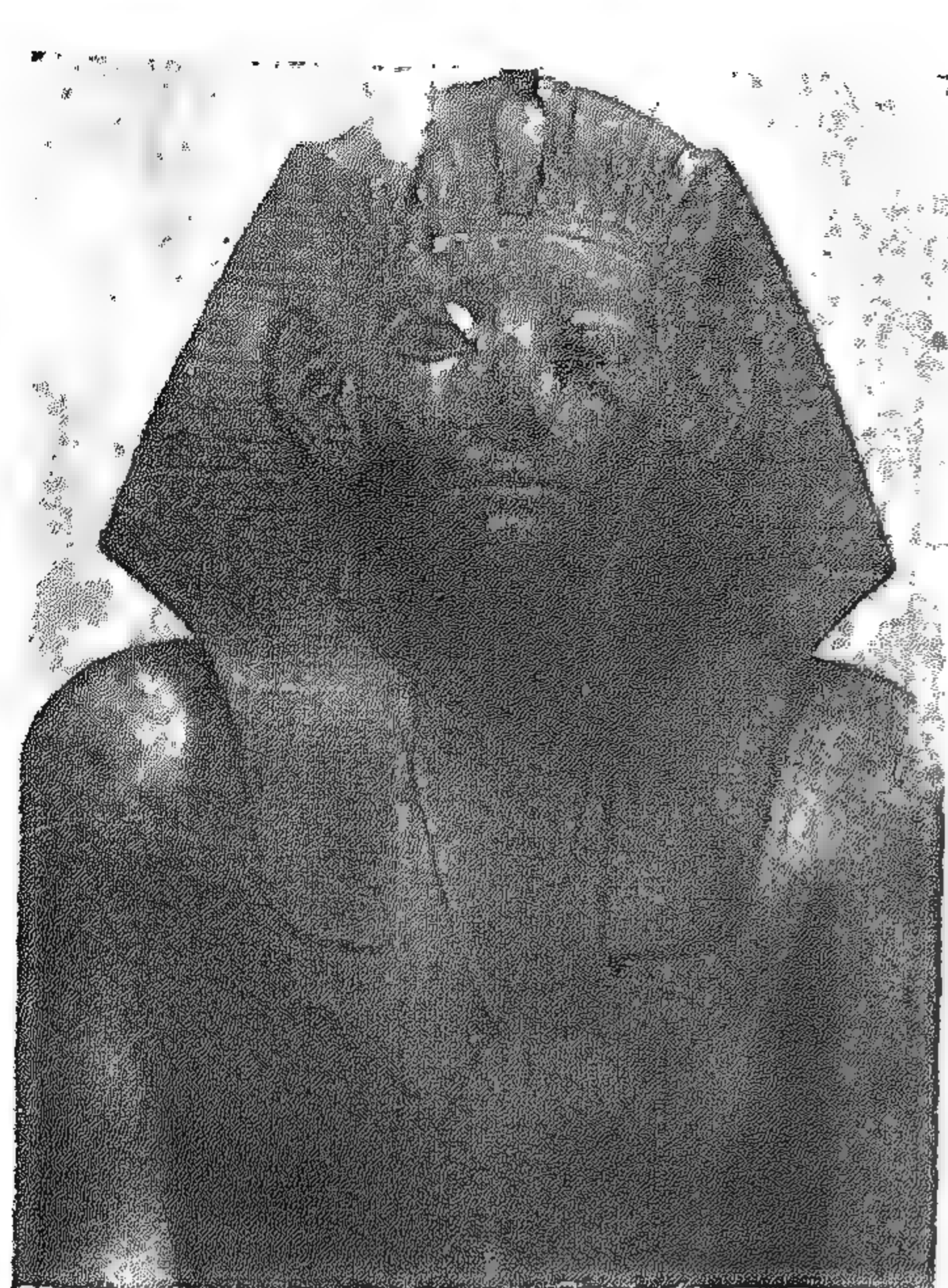


ا



ج

(صورة ١١٤ ، ب ، ج) وجوه جادة للملك
سنوسرت الثالث في أغلب مراحل حياته



ب

(صورة ١١٥) منمحات الثالث
حجر جيري - المتحف المصري



(صورة رقم ١١١٦) منمحات الثالث على هيئة أسد
راقدا بوجه بشري
جرانيت أسود - المتحف المصري



(صورة ١١١) المنحوتات الثالث على هيئة أسد بوجه بشرى



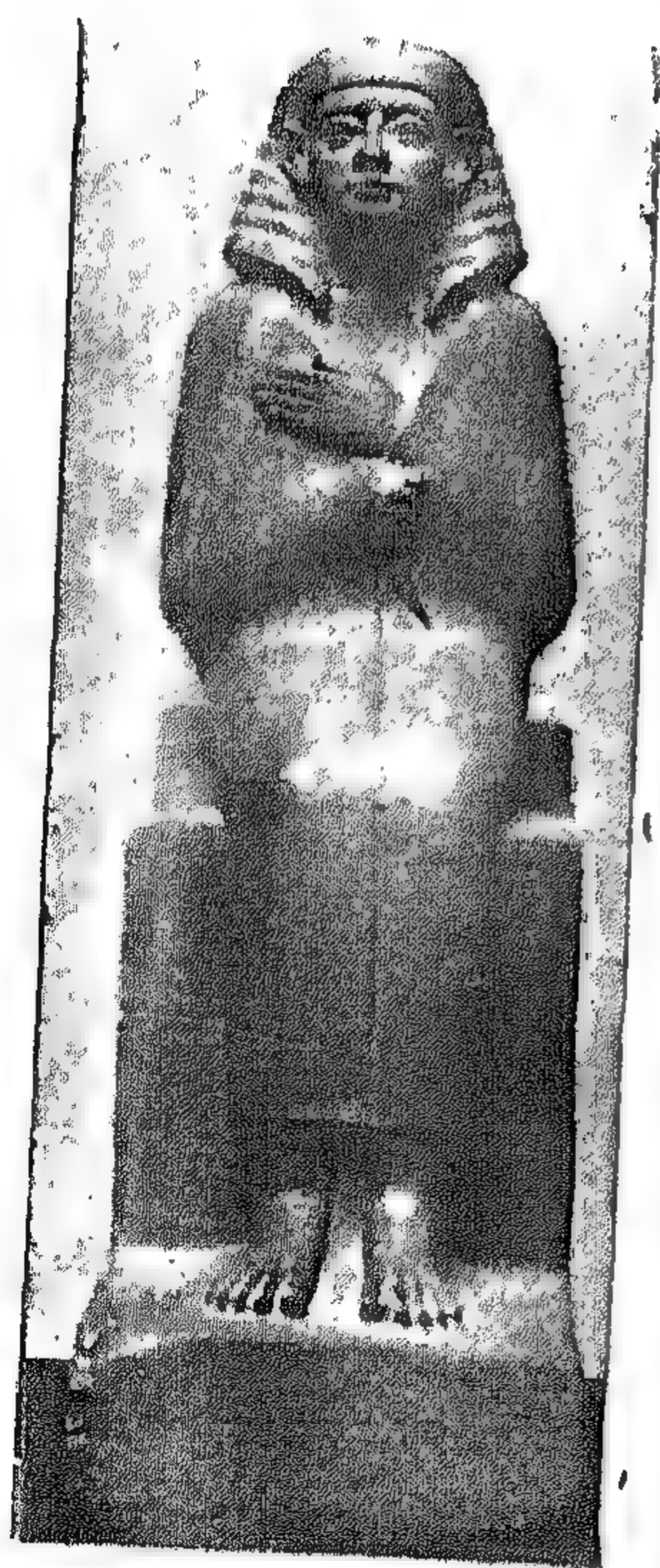
(صورة ١١٨) تمثال الكا
خشب - المتحف المصرى



(صورة ١١٧) مقعدا الغربان
جرانيت أسود - المتحف المصرى



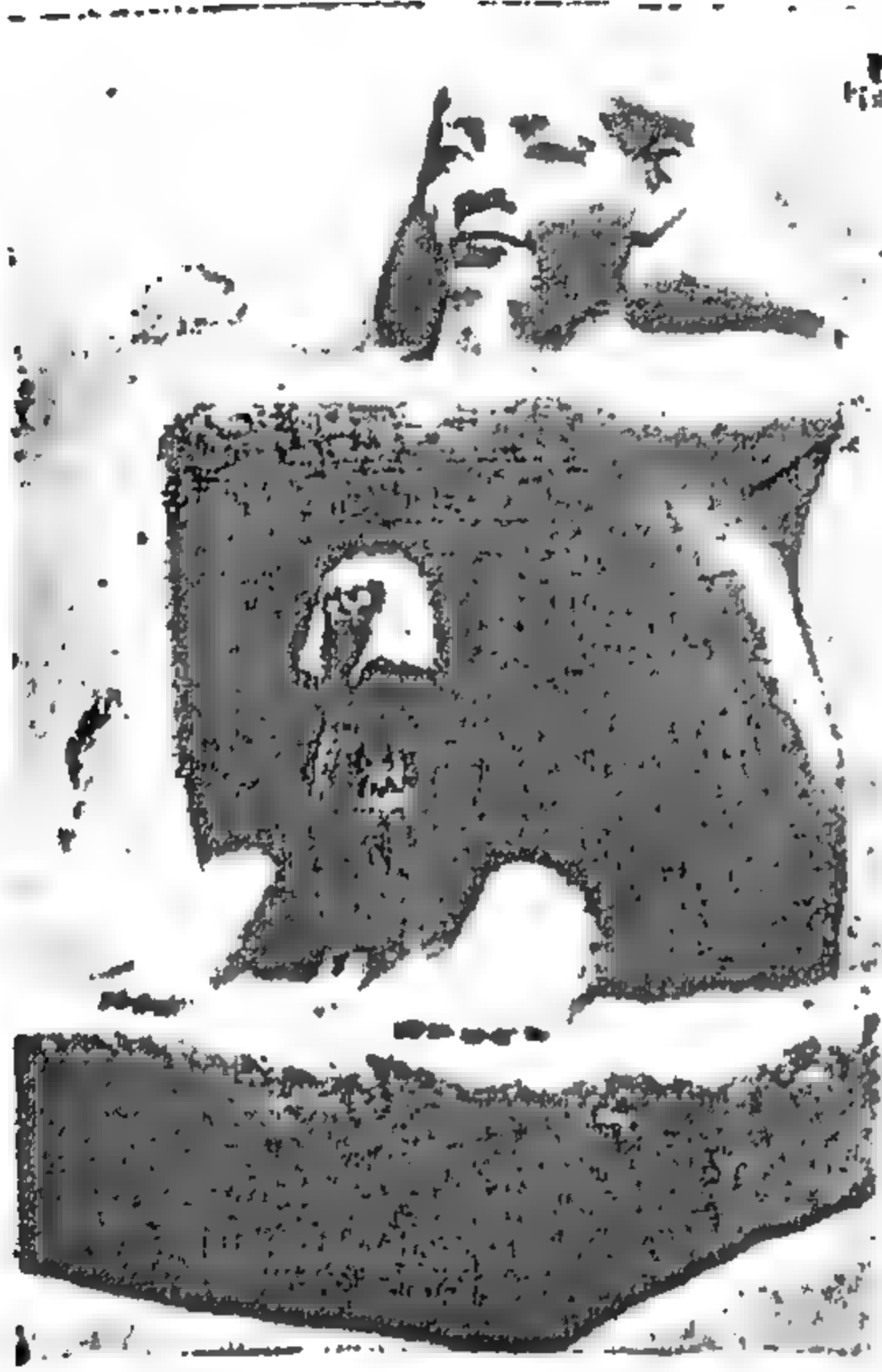
(صورة ١١٩) خادمستان



(صورة ١٢١) خرتى حتب
حجر رملى - متحف برلين



(صورة ١٢٠) الأميرة سنوى
جرانيت - متحف بوسطن



(صورة ١٢٣ أ) تمثال مكعب
كوارتزيت - بروكلين



(صورة ١٢٢) جيو
جرانيت أسود - كوبنهاجن



(صورة ١٢٤) أمير مؤتزر
جرانيت - لندن



(صورة ١٢٣ ب) تمثال مكعب
جرانيت - المتحف المصري



(صورة ١٢٥) تحتمس الثالث يضرب زعماء البلاد الأجنبية
الصرح السابع - معابد آمون بالكرنك



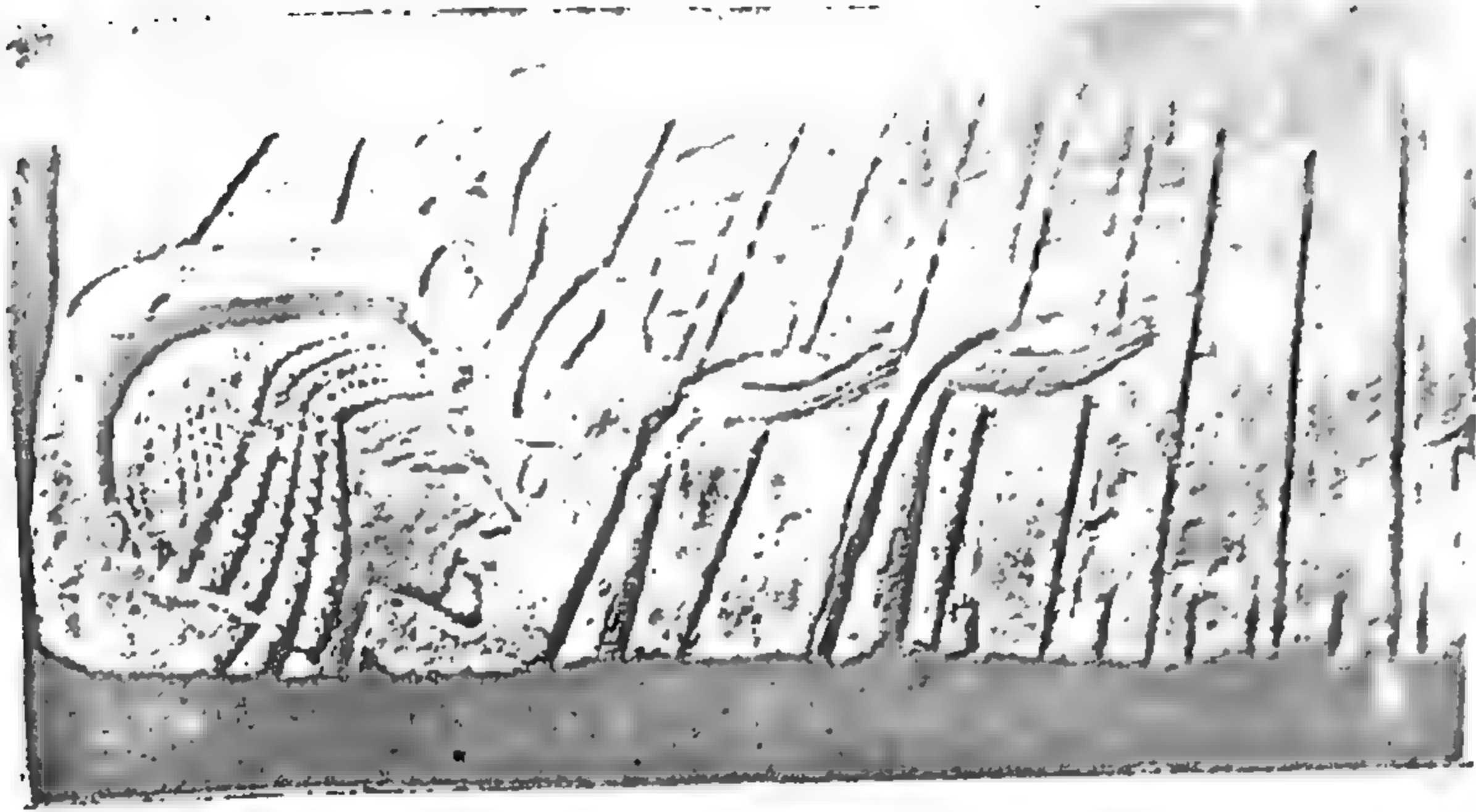
(صورة ١٢٦) اخناتون وعائلته يتعبدون الى قرص الشمس



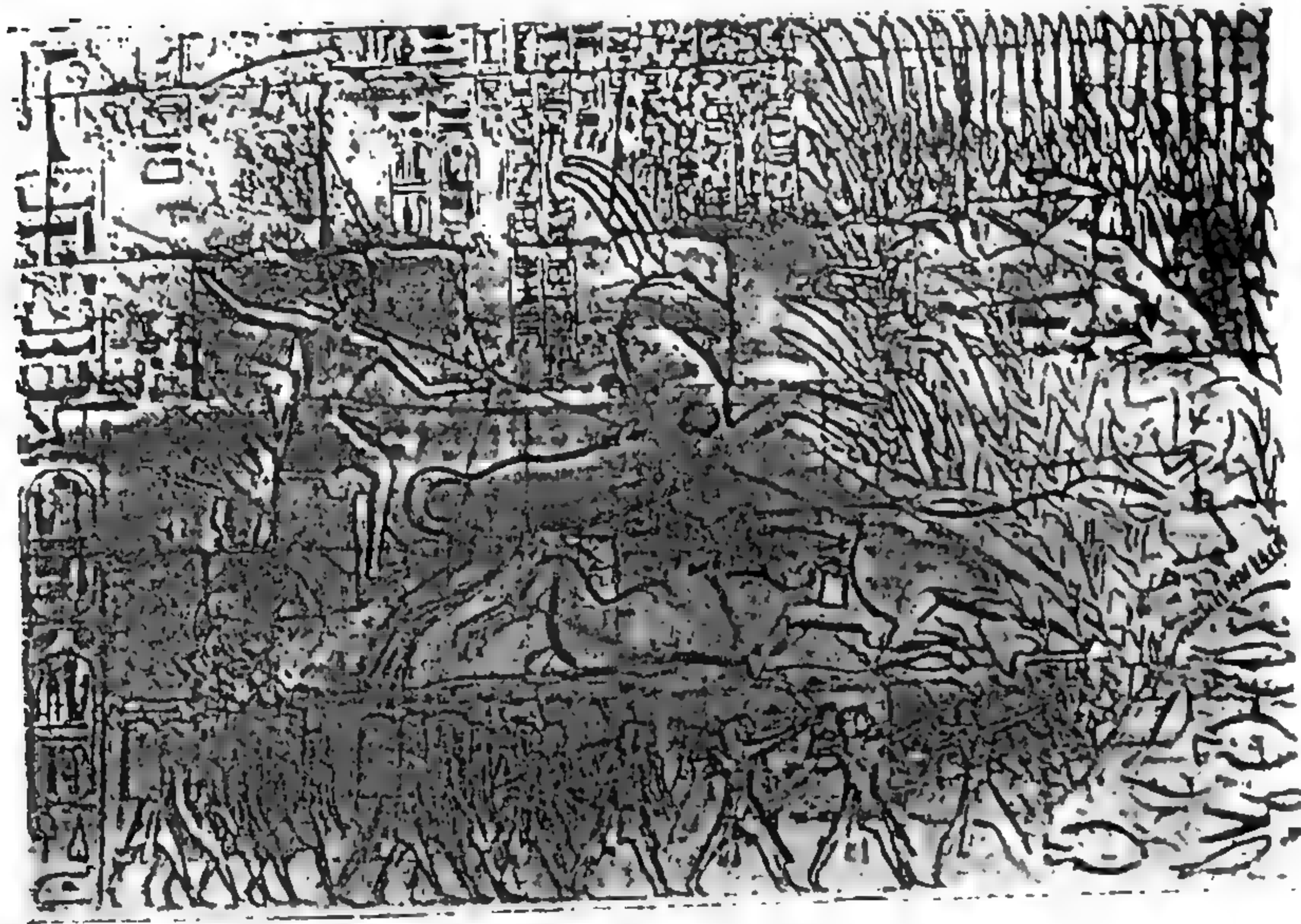
(صورة ١٢٧) اخناتون تحت اشعة قرص الشمس



(صورة ١٢٨) نفرتيتى تقدم قربانا للاله آمون



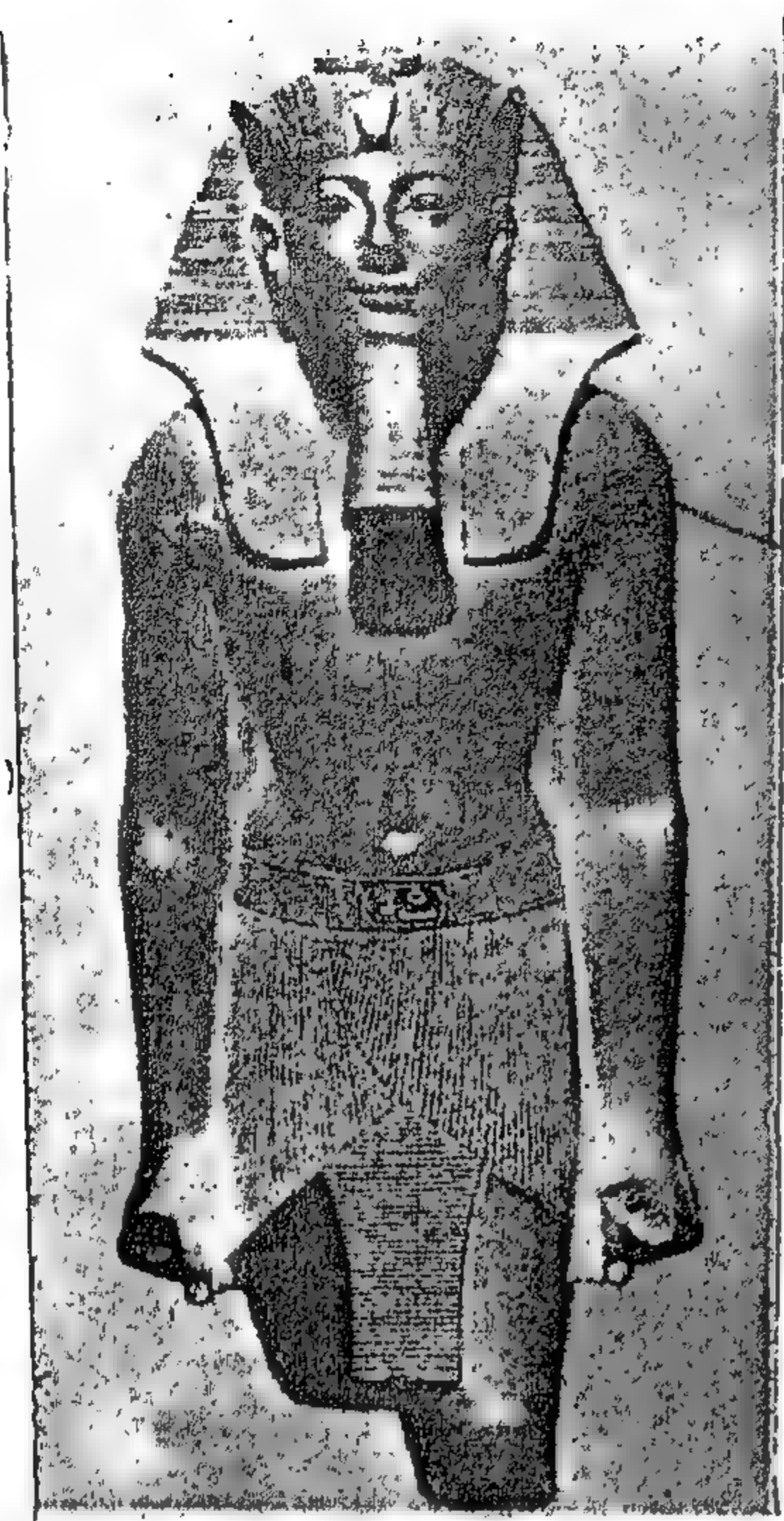
(صورة ١٢٨ ب) نفرتيتي تقدم قربانا للاله آمون



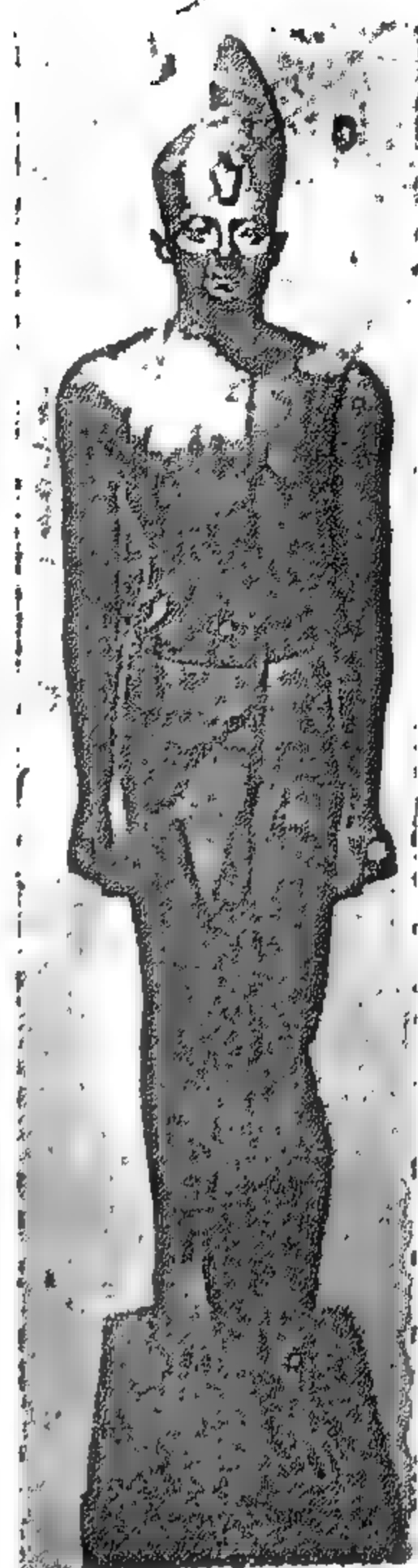
(صورة ١٣٠) رمسيس الثالث يصيد الثيران الوحشية
معبد مدينة هابو



(صورة ١٢٩) الكاهن يقوم بطقس التطهير أمام سبي الأول
معبد أبيدوس



(صورة ١٣٢) تحتمس الثالث
شست - متحف الأقصر



(صورة ١٣١) تحتمس الثالث
شست - المتحف المصرى



(صورة ١٣٣) تحتمس الثالث
جرانيت أسود - المتحف المصرى

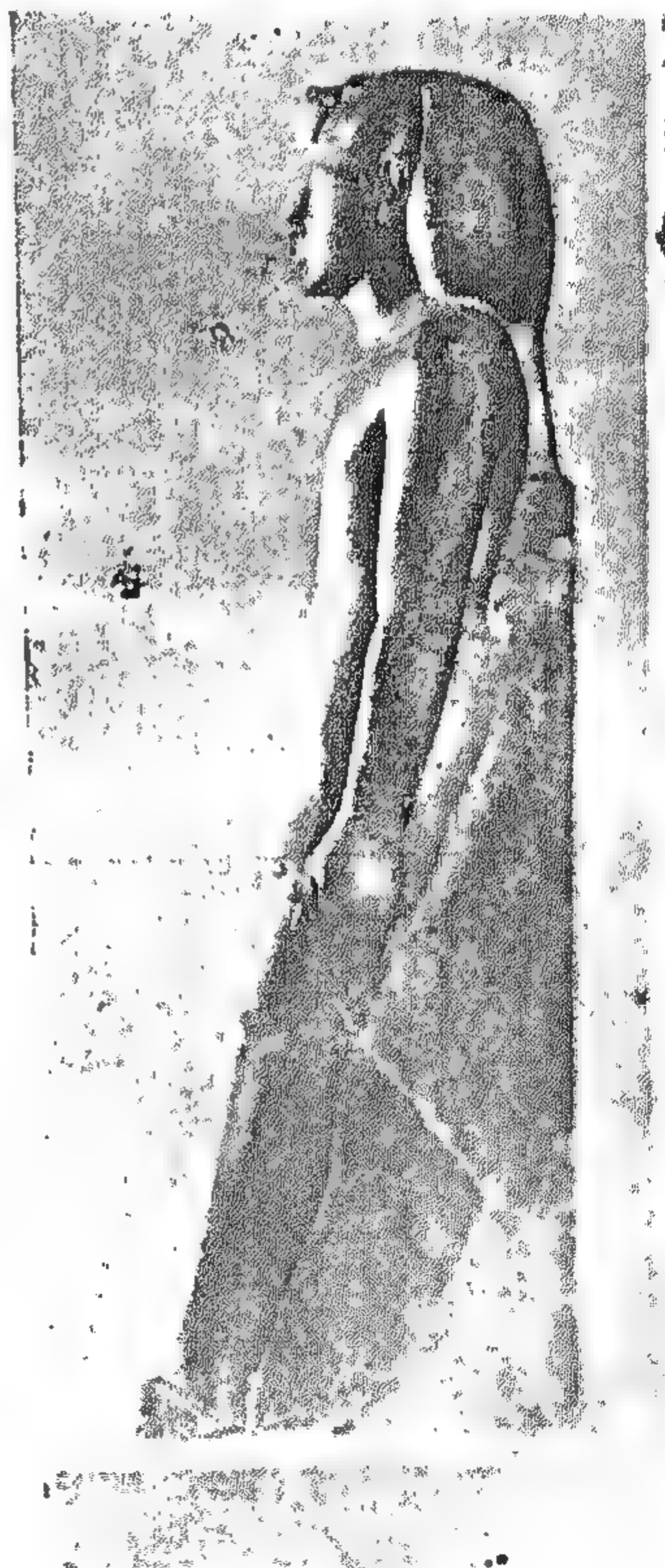
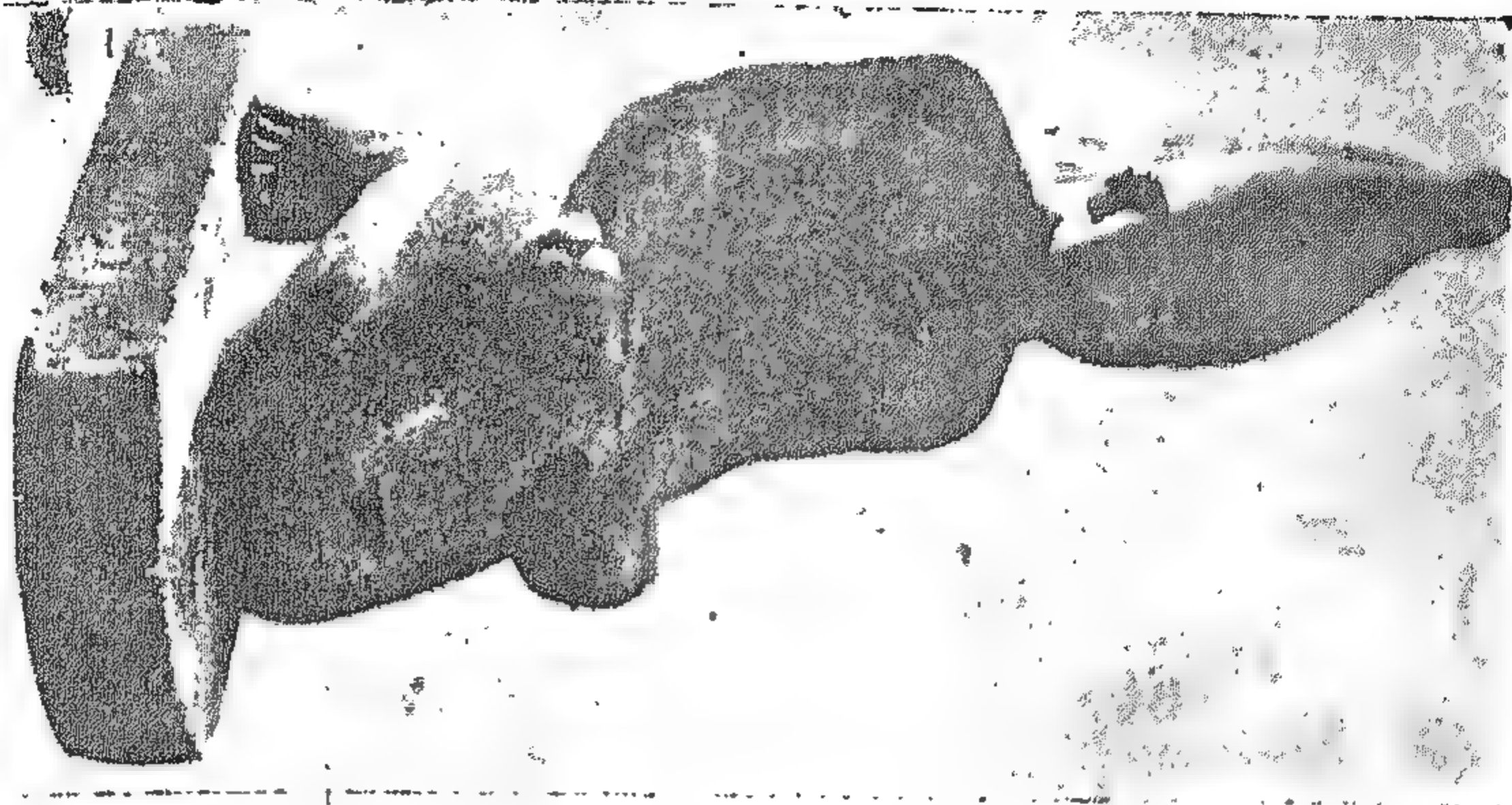


(صورة ١٣٤) الملكة حتشبسوت
حجر جيري - متحف المتروبوليتان

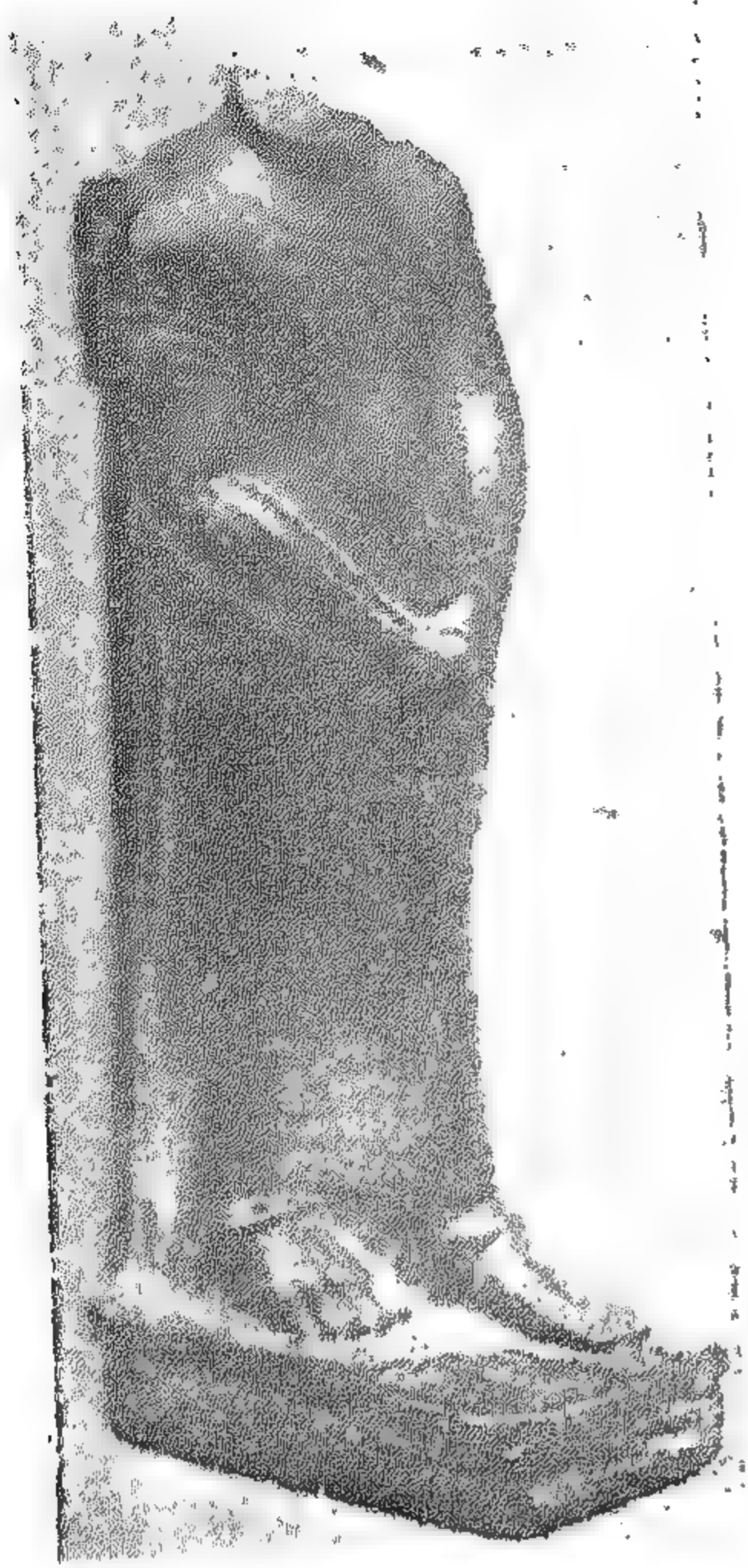


(صورة ١٣٥) الملكة حتشبسوت على هيئة اسد رابض
حجر جيري - المتحف المصري

(صورة ١٣٦) حتشبسوت
جائبة - جرانيث .

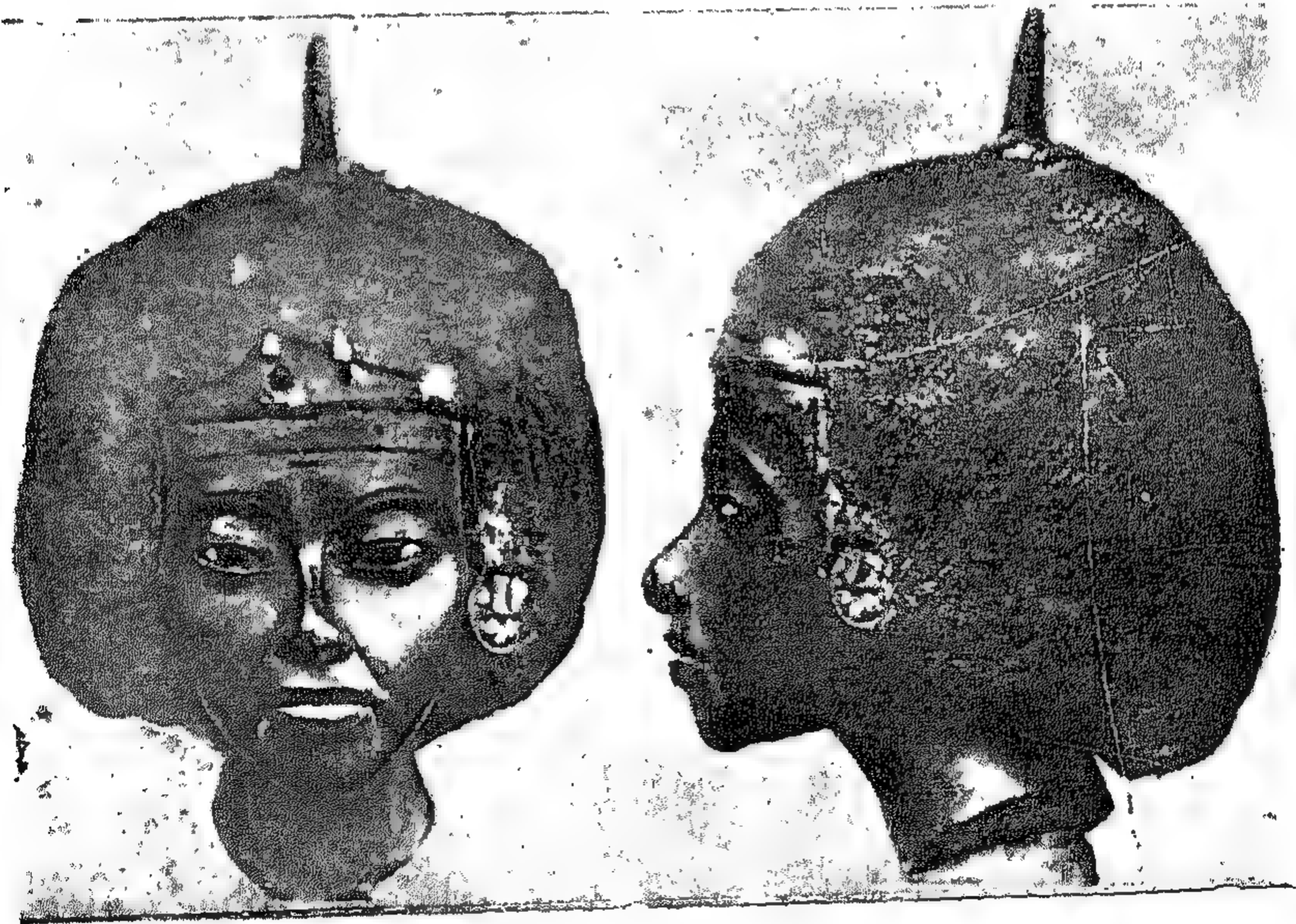


(صورة ١٣٧ ، ب) الملك امنحتب الثانى
بازلت - المتحف المصرى



(صورة ١٣٨) الملك امنحتب الثالث
كوارتزيت - لندن

(صورة ١٣٩) امنحتب الثالث في قميص النوم
شست - نيويورك

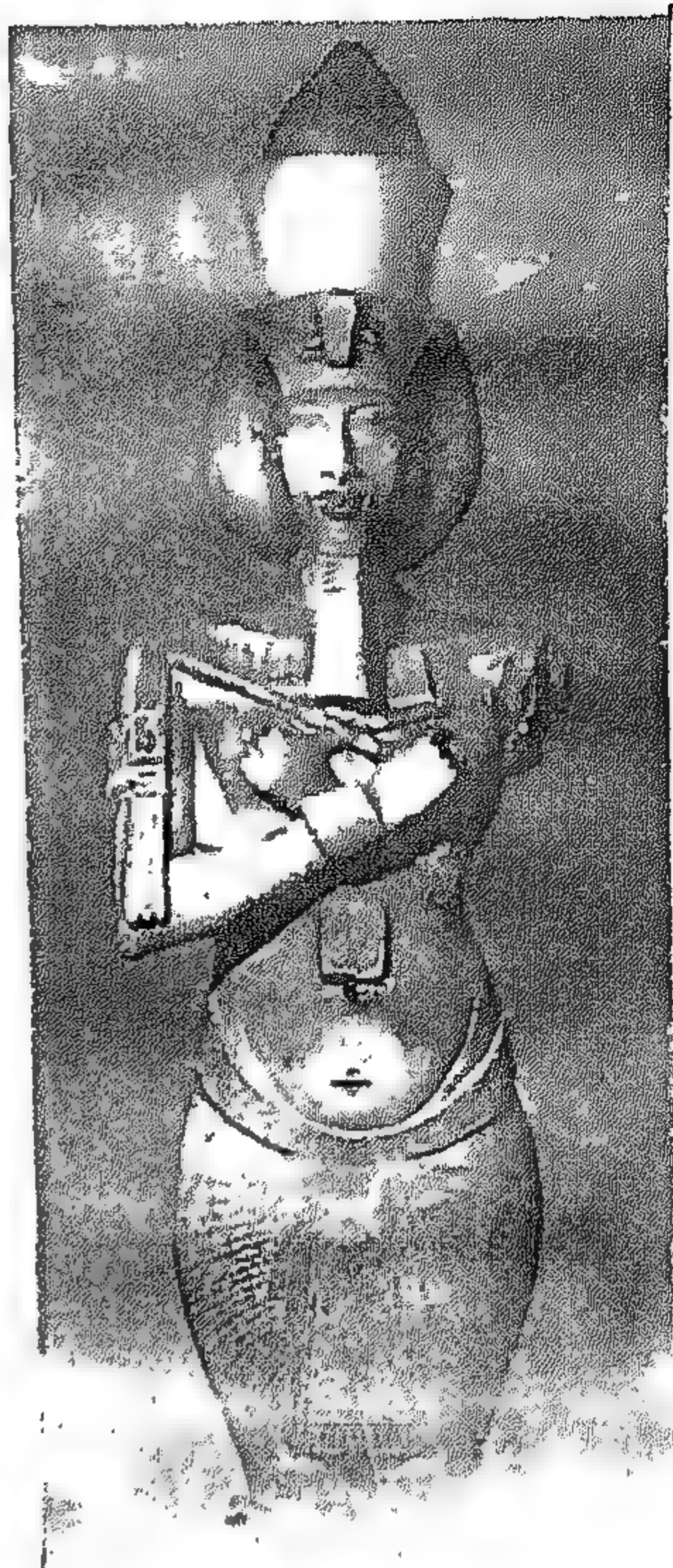


(صورة ١٤٠) - الملكة تي
ابنوس - متحف برلين

(م ٦ - صور الكتاب الثاني)



(صورة ١٤٢) - نفرتيتي
حجر جيرى - متحف برلين



(صورته ١٤١) اخناتون
حجر رملى - المتحف المصرى



(صورة ١٤٤) الملك حور محب
جرانيت - المتروبوليتان



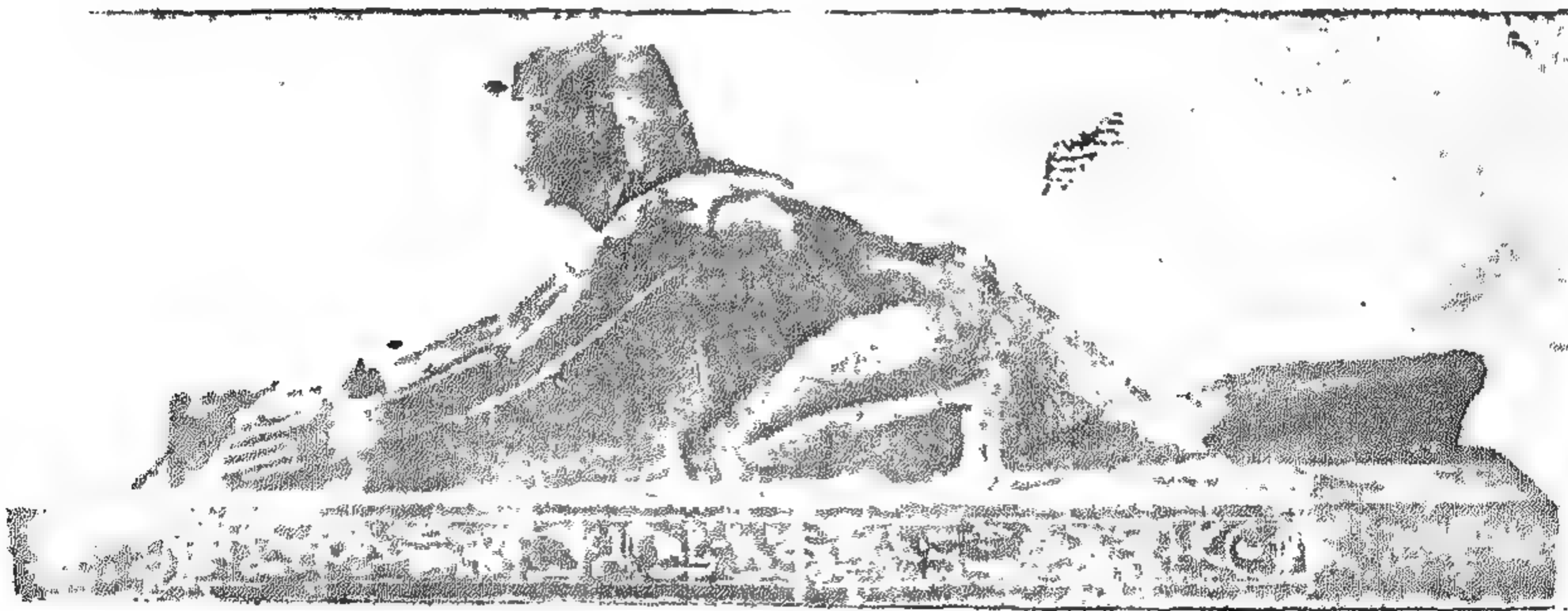
(صورة ١٤٣) نفرتيتي
كوارتزيت - المتحف المصرى



(صورة ١٤٧) رمسيس الثالث
جرانيت - المتحف المصرى



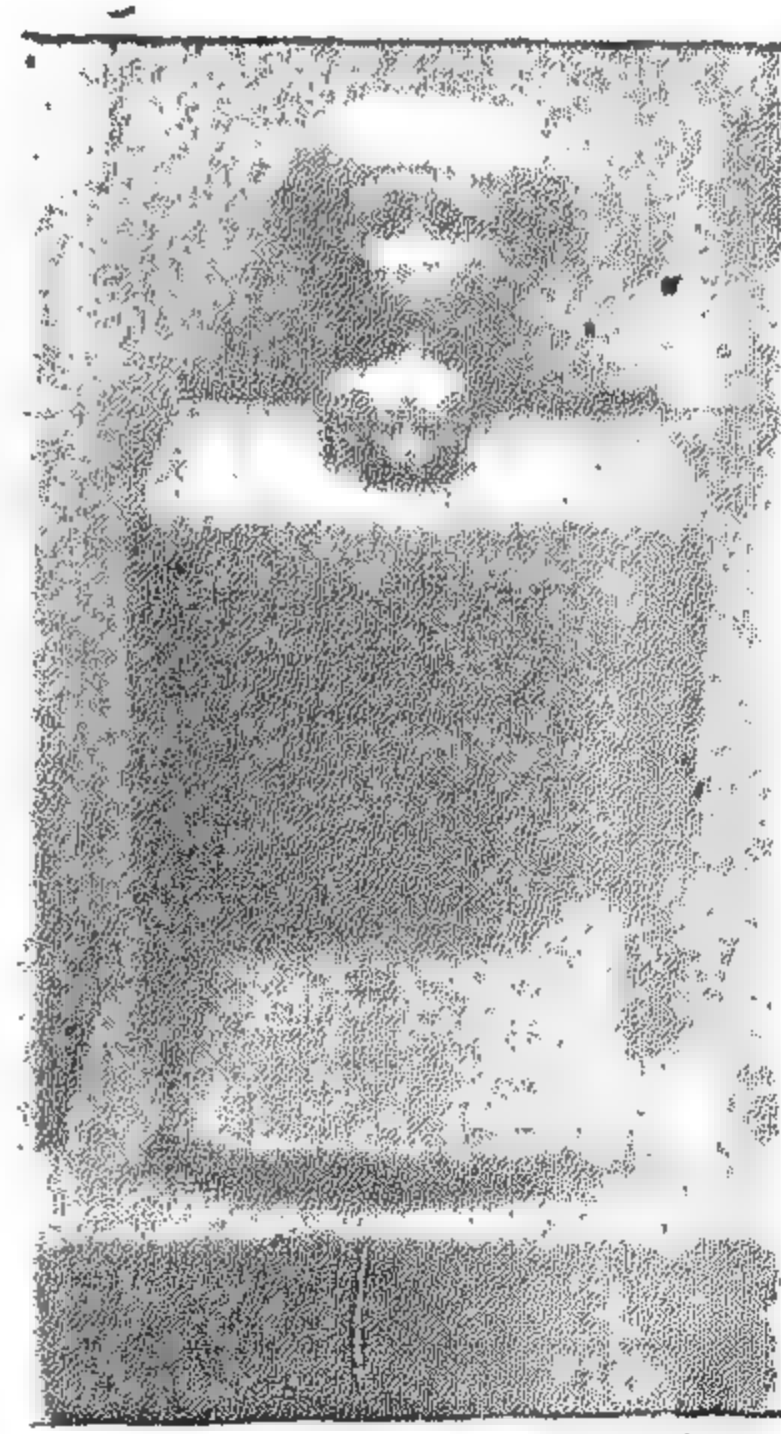
(صورة ١٤٥) الملك رمسيس الثانى
جرانيت - متحف تورين



(صورة ١٤٦) رمسيس الثانى زاحفا متعبدا
شست - متحف القاهرة



(صورة ١٤٨) رمسيس السادس
جرائيت - المتحف المصرى



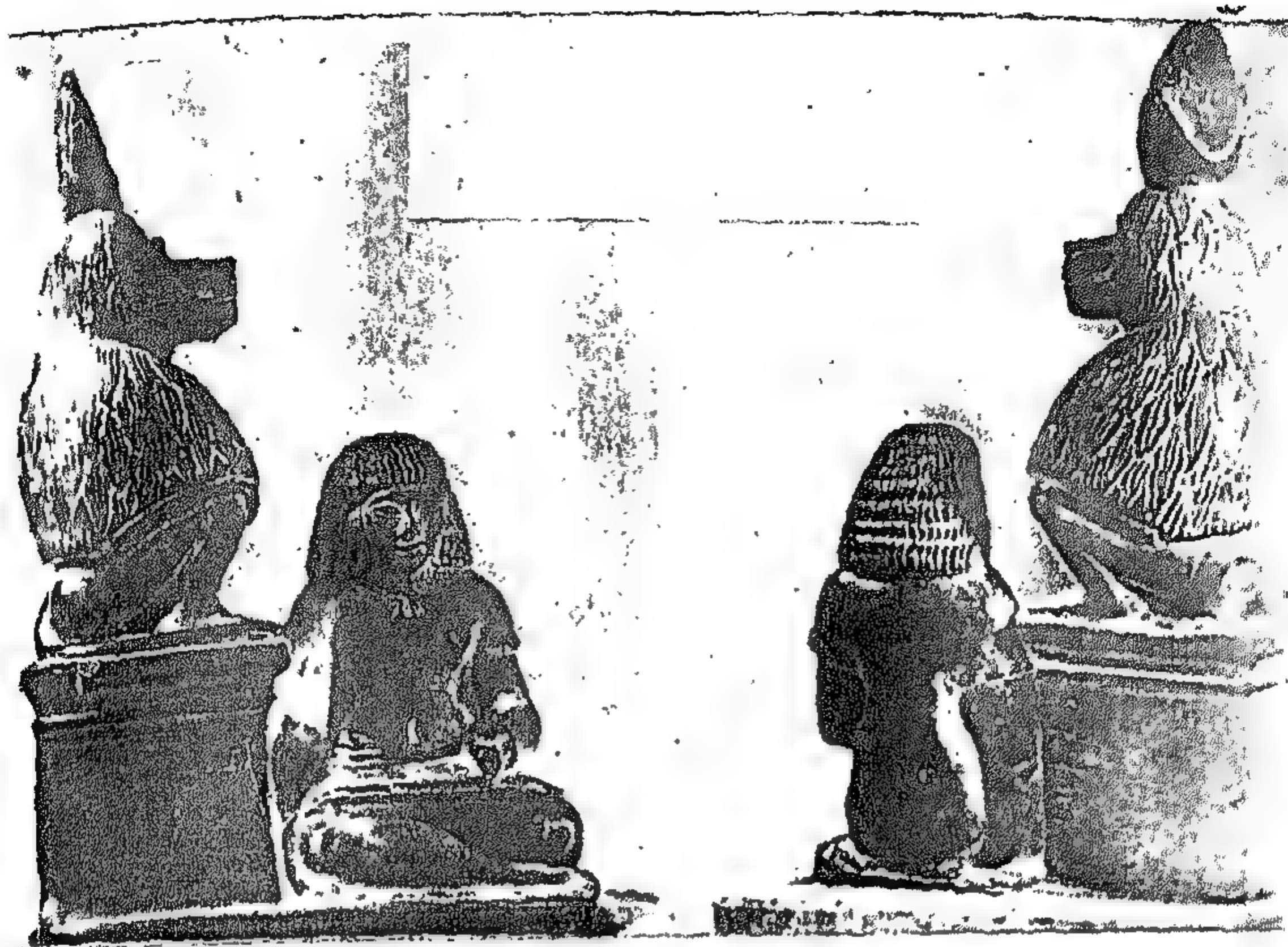
(صورة ١٤٩ ، ب) سنموت والاميرة نفرو رع
جرائيت - متحف برلين



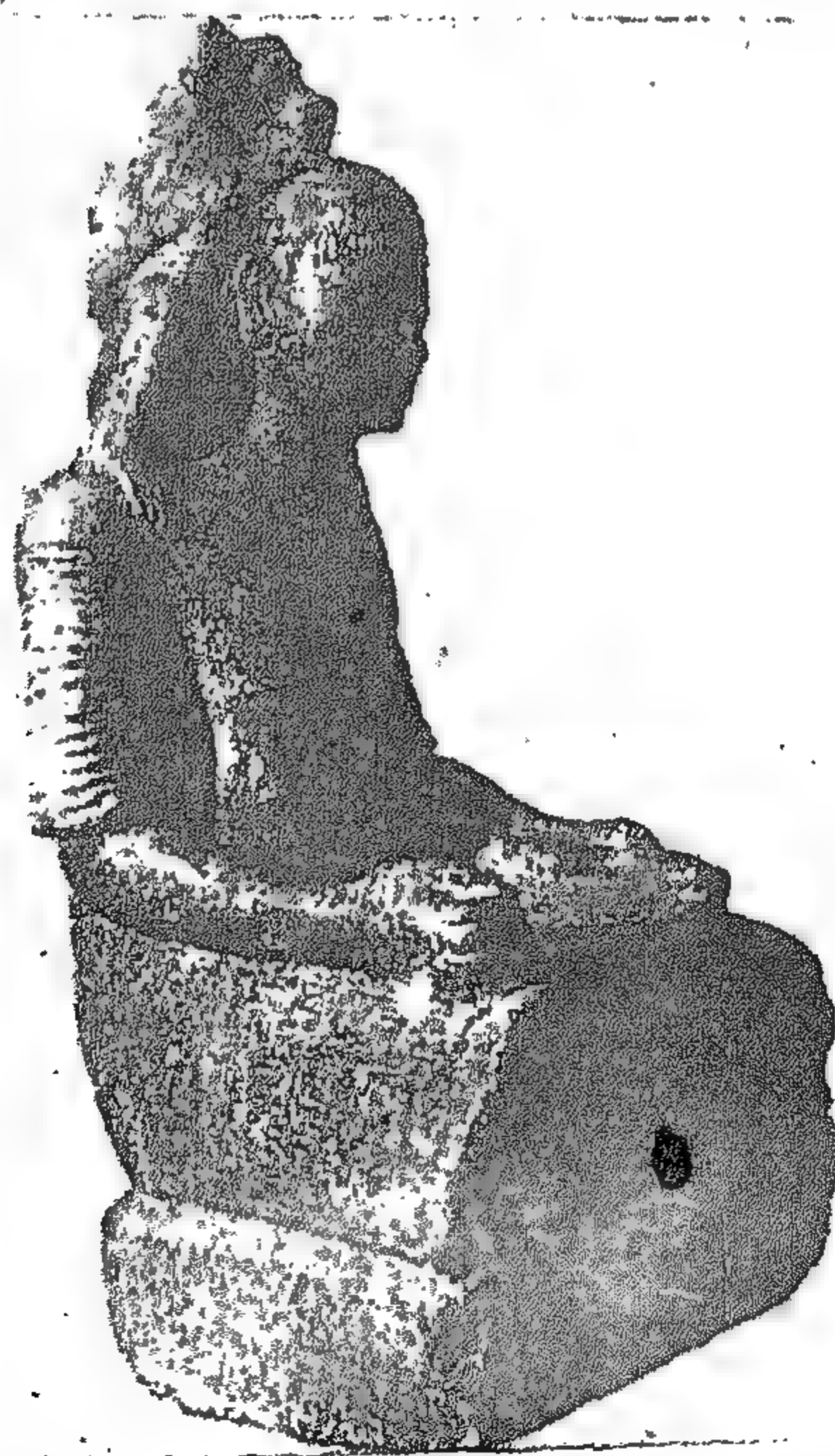
(صورة ١١٥) ستموت والاميرة نفرو رع (صورة ١٥٠ ب) ستموت والاميرة
جرانيت - المتحف المصرى نفرو رع جرانيت - شيجاغو



(صورة ١٥١ ب) امنحتب ابن حابو شيخا (صورة ١١٥١) امنحتب ابن حابو فى شبابة
جرانيت - المتحف المصرى جرانيت - المتحف المصرى



(صورة ١٥٢) الكاتب امام الاله چجوتى
سيرينتين - المتحف المصرى



(صورة ١٥٣) چجوتى يعلو كتف الكاتب
من الجرانيت



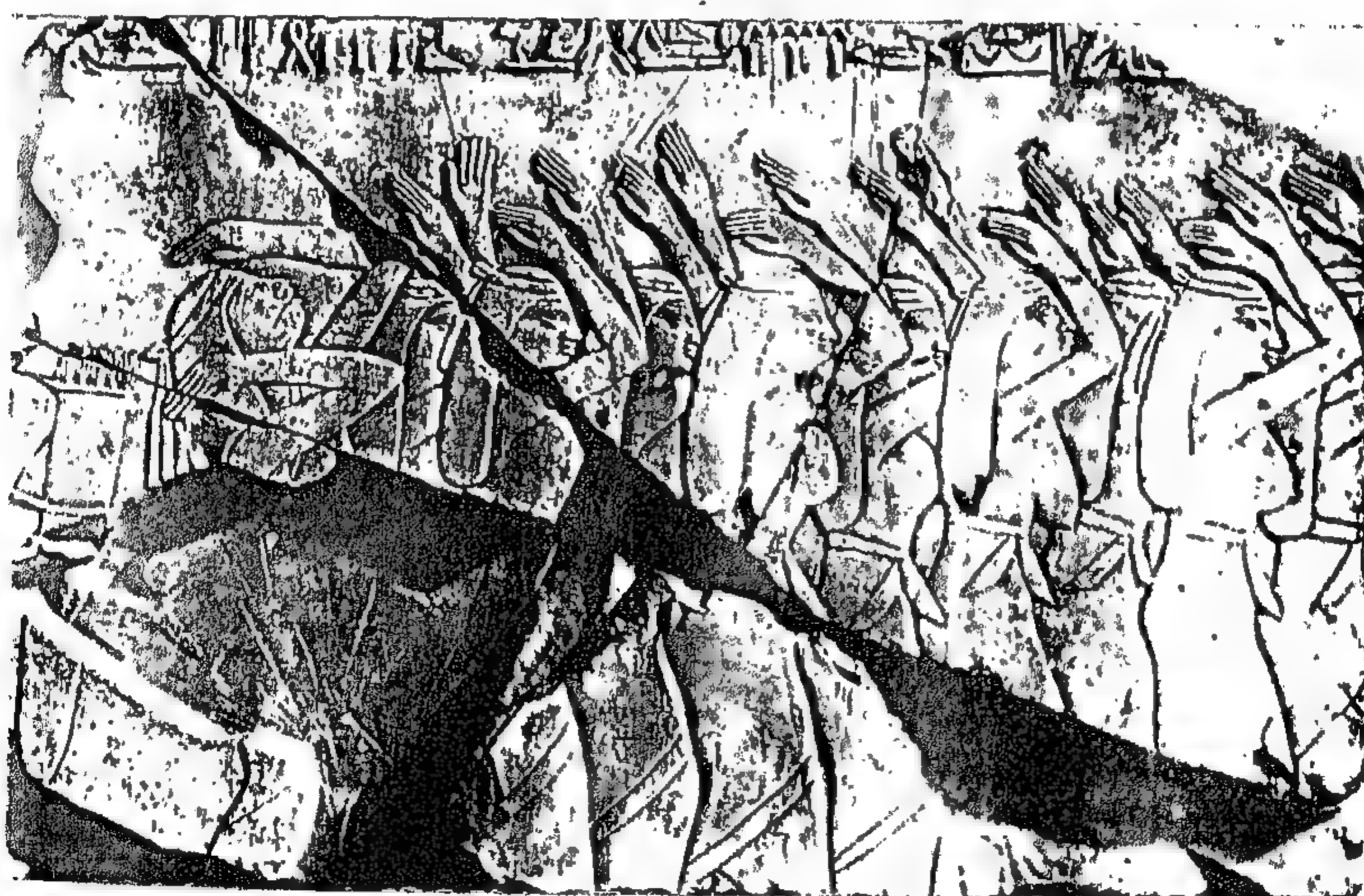
(صورہ ۱۵۴ ا، ب، ج) مجموعه من تماثيل الافراد قلدوا
فيها التماثيل الملكية



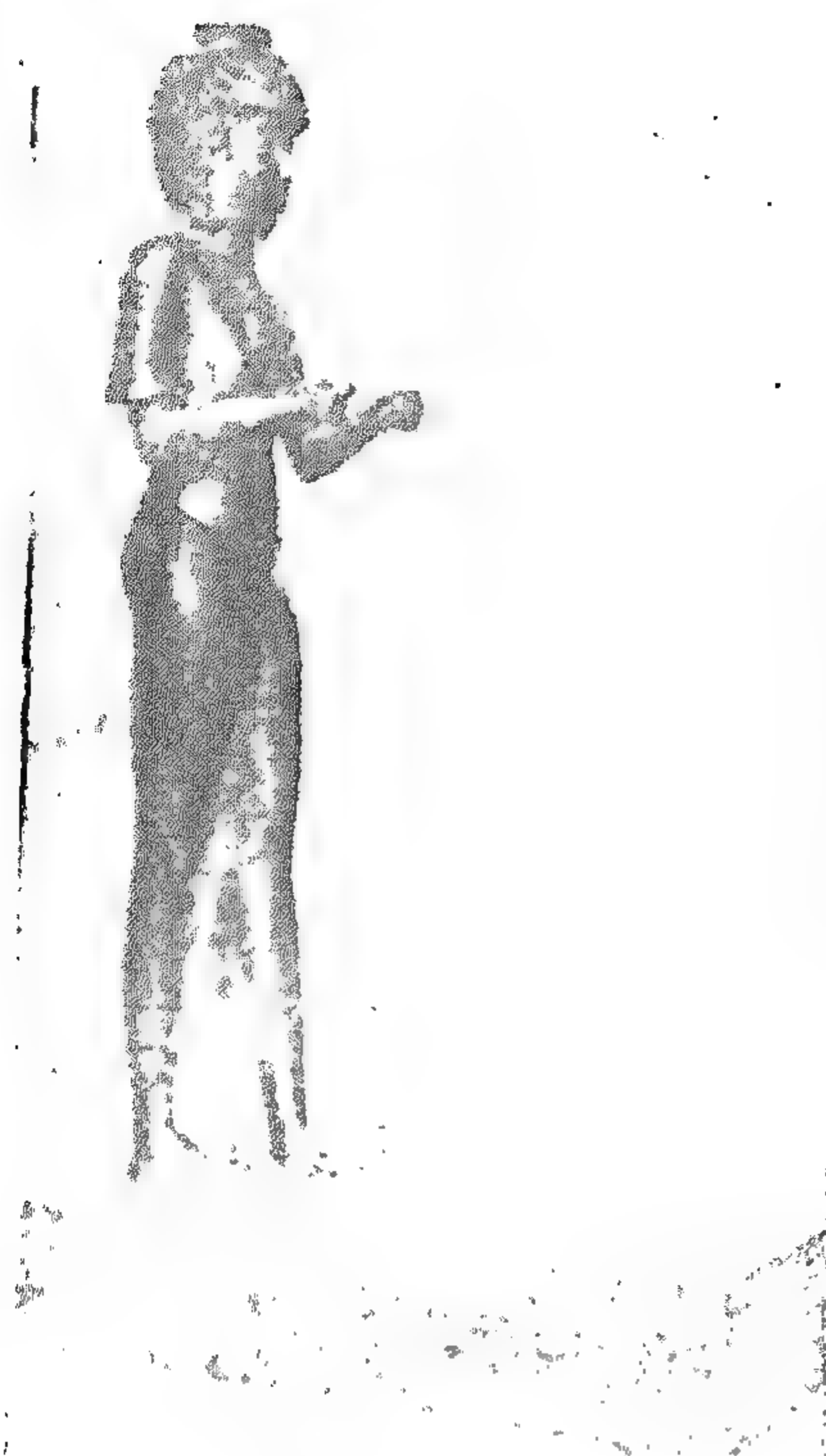
(صورة ۱۵۵) متومحات جالسا



(صورة ١٥٦) سيدة جالسة ترضع طفلها
متحف بروكلن



(صورة ١٥٧) مجموعة من الندابات
متحف بروكلن



(صورة ١٥٨)

(صورة ١٥٩)



(صورة ١٦١)

(صورة ١٦٠)



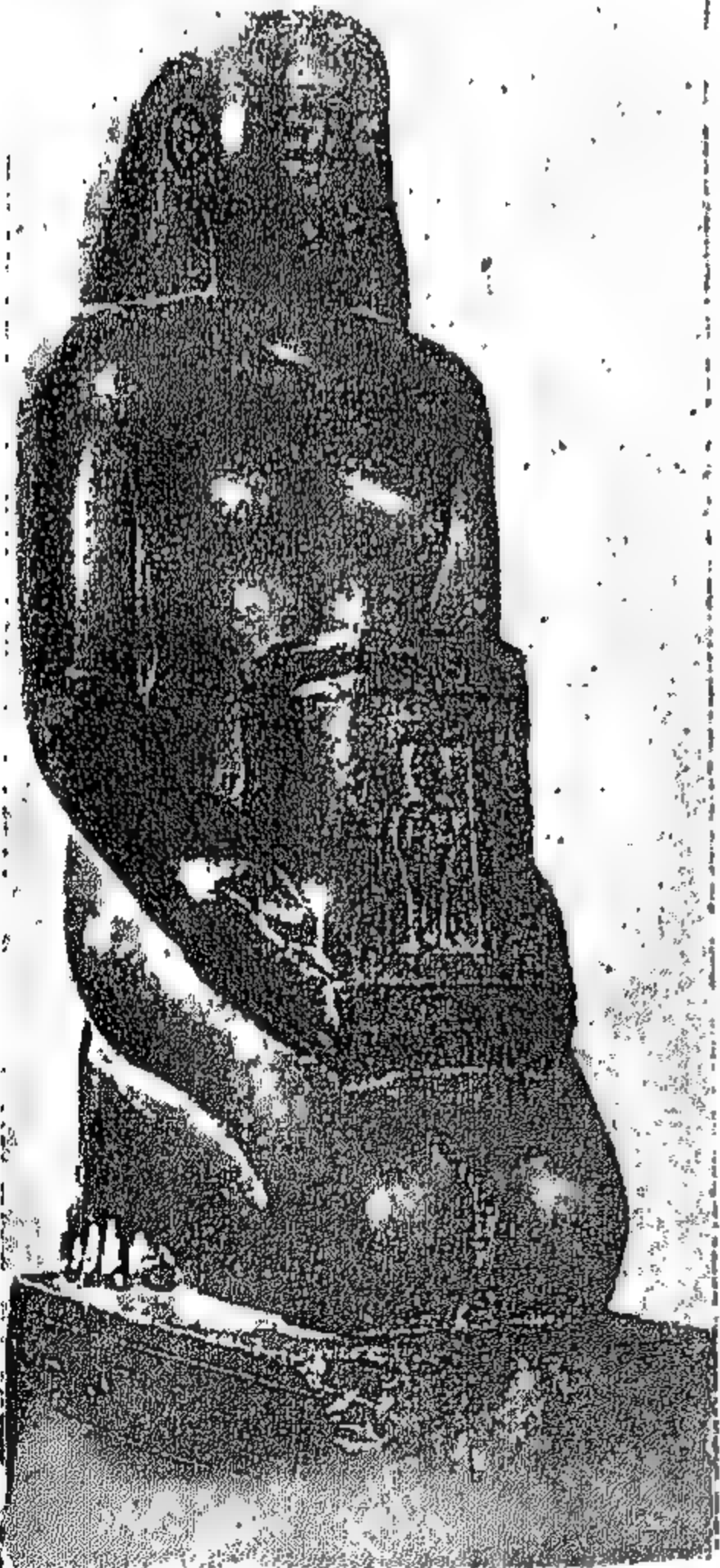
(صورة ١٥٨) تمثال من الذهب للاله آمون - متحف المتروبوليتان
 (صورة ١٥٩) تمثال من البرونز للملكة كاروماما - متحف اللوفر
 (صورة ١٦٠) تمثال من الالبتسترة للأميرة امنريدس - المتحف المصري
 (صورة ١٦١) تمثال من حجر الجرانيت لمنتومحات - المتحف المصري



(صورة ١٦٣)



(صورة ١٦٢)



(صورة ١٦٥)



(صورة ١٦٤)

(صورة ١٦٢) رأس من الجرانيت لنتومحات - المتحف المصرى
 (صورة ١٦٣) تمثال من البازلت للاميرة « عنخ نس نفر ايب رع »
 بالمتحف المصرى
 (صورة ١٦٤) تمثال من حجر الشست لحريس - متحف المتروبوليتان
 (صورة ١٦٥) تمثال من حجر البازلت لواح ايب رع - المتحف البريطانى



(صورة ١٦٦)

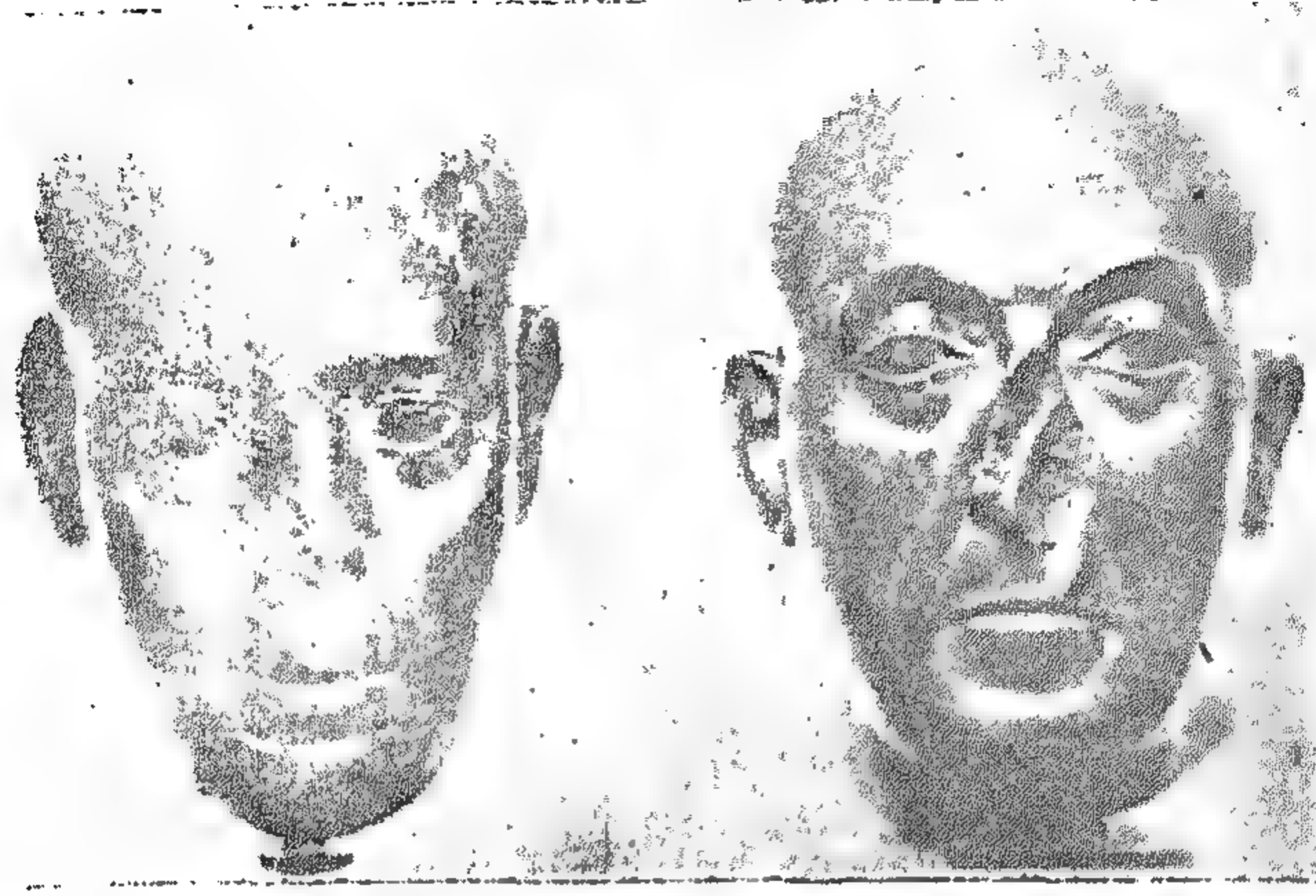


(صورة ١٦٨)



(صورة ١٦٧)

(صورة ١٦٦) تمثال من الكوارتزيت لنخت حور حب - متحف اللوفر
 (صورة ١٦٧) تمثال من البرونز للالهة ايزيس - متحف برلين
 (صورة ١٦٨) تمثال من البرونز للحكيم ايمحتب - متحف برلين



أ

ب



د

ج

(صورة ١٦٩ أ ، ب ، ج ، د)
مجموعة رؤوس صغيرة رائعة

(صورة ١٦٩ أ) من حجر الجرانيت - متحف كوبنهاجن
(صورة ١٦٩ ب) من حجر الجرانيت - متحف بوسطن
(صورة ١٦٩ ج) من حجر أخضر - متحف برلين
(صورة ١٦٩ د) من حجر أخضر - متحف برلين

الكتاب الثالث

تاريخ الفن في بلاد النهرين

الفصل الأول

الاطار التاريخي

الموقع والتضاريس :

تنقسم بلاد النهرين (*) من حيث الطبيعة الجغرافية الى قسمين :

القسم الجنوبي ، وكان جزءا من الخليج العربي ابان العصر الجليدي ، ثم أخذت رواسب نهري دجلة (١) والفرات (٢) التي كانت تحملها من جبال أرمينيا تتراكم بمرور الزمن وترتفع حتى حسرت المياه عن هذا الجزء الجنوبي الذي كان يمتد شمالا حتى مدينة بابل . اذ عثر في أعماق أرضها على بعض الأصداف البحرية التي تؤكد أنها كانت في يوم ما قاعا لبحر (٣) . وهكذا تكونت مساحة من الأرض

(*) يفضل بعض الباحثين تعبير « بلاد ما بين النهرين » وهو ترجمة حرفية للفظ الاغريقي Mesopotamia ، على أن الفن هنا (والحضارة عموما) لم يقتصر على ما بين النهرين ، بل امتد الى ما حول النهرين أيضا . ويفضل البعض الآخر تعبير « بلاد الرافدين » وهو تعبير غير دقيق أيضا ، إذ أن روافد النهر تختلف عن النهر ذاته . وهناك فريق ثالث يستخدم تعبير « بلاد العراق القديم » وهو تعبير أيضا يبتعد عن الواقع فبلاد النهرين قد شملت بعض أجزاء من حدود سوريا الحالية .

(١) عرف باسم Idigna في النصوص المسمارية السومرية و Idiglat أو Idiglatum في النصوص الاكدية ومن الاسم الأخير اشتق أغلب الظن الاسم العربي الحالي أنظر : تقي الدباغ في العراق في التاريخ ، اعداد نخبة من العلماء ، بغداد ١٩٨٣ ، ص ٣٦ .

(٢) عرف باسم Buranun أو Burununa ويرادف ذلك في اللغة الاكدية Purati أو Puratum ومن الاسم الأخير اشتق الاسم العربي « الفرات » وتعني الماء العذب . أنظر المرجع السابق ص ٢٨ .

(٣) عبد المنعم أبو بكر في حضارة مصر والشرق القديم : اعداد نخبة من العلماء ، القاهرة ، بدون تاريخ ص ٢٥٥ .

الخصبة الصالحة للزراعة والخصالية من الأحجار والصخور • تحدها من الشرق السفوح الغربية للهضبة الإيرانية ومن الغرب صحراء العرب ومن الشمال المرتفع الذى ينحدر منه النهران : دجلة والفرات والذى يكون القسم الشمالى من بلاد النهرين •

القسم الشمالى يتكون من وديان تحف بالنهرين وفروعها التى يفصلها مرتفعات جبلية بعضها عن بعض • والنهران يجريان من الشمال الى الجنوب يقربان حيناً ويتعدان حيناً آخر حتى يلتقيا فى الجنوب ليكونا نهراً واحداً هو شط العرب الذى يصب فى الخليج العربى • ويحف بالمنطقة سلسلة جبال الطورال التى تبدأ فى الشمال الغربى عند بلاد الأناضول ثم تمتد شرقاً وتنحنى جنوباً حتى تصل الى الخليج العربى (١) •

تختلف التضاريس الطبيعية لبلاد النهرين اختلافاً واضحاً • ويمكن تمييز ثلاثة أنواع رئيسية ممثلة فى ثلاث مناطق :

اولاً : المنطقة الجبلية وتشمل الجبال العالية والمرتفعات الشبه جبلية وتشكل ما يقرب من ٢٠٪ من مساحة بلاد النهرين وتمتد فى الجهات الشمالية والشمالية الشرقية من العراق الى حدوده المشتركة مع سوريا وتركيا وإيران وتتلاشى عند حدود السهل الرسوبى والهضبة الصحراوية فى الجنوب والغرب •

ثانياً : الهضبة الصحراوية : وتشكل ما يقرب من ٦٠٪ من مساحة بلاد النهرين الكلية ، وتمتد الى الطرف الغربى من العراق وتنقسم الى قسمين متميزين من حيث السطح والتربة والنبات والأمطار • القسم الأول هو هضبة الجزيرة وتمتد الجزيرة بين مرتفعات مكحول - سنجار شمالاً والسهل الرسوبى جنوباً ومجرى نهر الفرات والحدود السورية غرباً وجبال حميرين شرقاً ويتكون سطحها من أرض منبسطة تتخلها هضبات وروابي وكثبان رملية وأحواض وبحيرات وأودية ومنخفضات • والقسم الثانى هو هضبة البادية الغربية وهى تجاور

(١) عبد المنعم أبو بكر فى حضارة مصر والشرق القديم ، اعداد نخبة من العلماء ، القاهرة ، بدون تاريخ ص ٢٥٥ .

مجرى نهر الفرات من الغرب وتمتد الى قلب الجزيرة العربية ويتخللها عدد من الأودية التي تجري فيها مياه الأمطار . أرضها رملية منبسطة في بعض المناطق ومتسوجة تقطعها أودية ومنخفضات في مناطق أخرى .

ثالثا : السهل الرسوبي ويشكل ما يقرب من ٢٠٪ من مساحة بلاد النهرين . ويمتد بين مدينة سمراء على نهر دجلة ومدينة هيت على نهر الفرات في الشمال ، والحدود العراقية الإيرانية من الشرق والهضبة الصحراوية من الغرب والبادية الجنوبية والخليج العربي من الجنوب (١) .

عصور ما قبل التاريخ :

عاش الانسان الأول في بلاد النهرين منذ عصور طويلة ، أكدتها أثاره التي وجدت في الكهوف ، وفي الجبال الشمالية والشمالية الشرقية ، وفي العراء على المرتفعات الصحراوية في الغرب وعلى الهضاب الجبلية في الشرق . وقد اعتمد انسان هذا العصر على الجمع والصيد ، فقد كان يجمع كل ما يؤكل من الغابات والحقول . ويصيد ما يمكن صيده من الحيوانات ولذلك فقد كانت أدواته الحجرية وليدة احتياجاته ، بمعنى أنه شكلها لهدف معين ورغبة مخصصة للدفاع عن النفس وصيد ما أمكنه من حيوانات واقتلاع ما يطيب له من الجذور النباتية فكانت الفأس اليدوية أو الفهر والمطارق للهجوم والدفاع ثم اتخذ بعد ذلك من الشظايا سكاكين ومقاشط ثم استخدم — بعد ذلك — العظام والأخشاب .

وينقسم العصر الحجري القديم Palaeolithic الى ثلاث مراحل :

- ١ — العصر الحجري القديم الأسفل .
- ٢ — العصر الحجري القديم الأوسط .
- ٣ — العصر الحجري القديم الأعلى .

(١) تنقي الدباغ في « العراق في التاريخ » ، بغداد ، ١٩٨٣ ص ٢٤ — ٢٨ .

ومن أقدم المواقع الأثرية التي عثر فيها على نماذج من أدوات العصور الحجرية « بردة بلكا » ويقع على بعد حوالي كيلو مترين شمال شرق بلدة جمجمال في محافظة كركوك وقد عثر هناك على أدوات آشورية . وترجع الى العصر الحجري القديم الأسفل ، ثم يليها في التقدم الآثار التي وجدت في كهف « هزار مرد » ويقع على بعد ١٨ كم جنوب غرب بلدة السلمانية ، فقد عثر هناك على آلات حجرية موسستيرية من صنع انسان وادي نياندر في أسفل طبقات هذا الكهف ، كما أثبتت الحفائر التي تمت في كهف شانيدر - وهو يقع في القسم الجنوبي من جبال برادوست ويطل على الزاب الأعلى بالقرب من مركز ناحية شانيدر - في الطبقة الرابعة D وجود آلات حجرية موسستيرية مع بقايا عظمية لانسان وادي نياندر والكهفان يرجعان الى العصر الحجري القديم الأوسط . أما أقدم آثار العصر الحجري القديم الأعلى فقد وجدت في كهف « زرزي » شمال غرب مدينة السلمانية وفي الطبقة الثالثة C من كهف شانيدر حيث عثر على آلات كثيرة من نوع النصال التي يتميز بها هذا العصر عادة (١) .

العصر الحجري الوسيط :

استخدم Allen Brown لفظ Mesolithic لأول مرة في التاريخ عام ١٨٩٢ عندما أراد وصف مرحلة حضارية جديدة لتاريخ الانسان على ظهر الأرض ، مرحلة وسط بين العصر الحجري القديم والعصر الحجري الحديث فاختار لها اسم Mesolithic أي العصر الحجري الوسيط .

ويتميز هذا العصر بدقة الأدوات الحجرية التي يطلق عليها اصطلاحاً الأدوات القزمية Microlithic . بجانب بعض الأدوات الحجرية التي كانت - أغلب الظن - تستخدم في حصد النباتات البرية مثل المناجل أو صحن الحبوب البرية مثل الرحي والمدقات والهاونات وقد توفرت

(١) انظر : فرج بصمة جي ، كنوز المتحف العراقي ، بغداد ١٩٧٢ ، ص ١٣ ، ١٤ .

ونقي الدباغ في العراق في التاريخ ، بغداد ١٩٨٣ ، ص ٤٩ - ٥١ .

آثار العصر الحجري الوسيط في بلاد النهرين في عدة مواقع نذكر منها:
كهف « زرزي » وكهف « بالي جورا » (وتكتب أيضا « بالي كورا »)
ويقع على بعد بضعة كيلو مترات جنوب شرق زرزي . وفي الطبقة
الثانية B من كهف « شانيدر » ، كما وجدت آثاره بشكل واضح
في « كريم شهر » على بعد ٩ كم شرق بلدة ججمال . وفي « ملفعات »
على ضفة نهر الخازر في محافظة نينوى . وفي « كردجاي » على الزاب
الأعلى . كما تم اكتشاف آثار لهذا العصر في قرية « زاوي جمي »
التي تقع على بعد أربعة كيلو مترات الى الغرب من كهف شانيدر .
ويشمل هذا العصر الفترة من ١٢٨٠٠ الى ٦٧٥٠ ق م . بالتقريب .
ويعد عصرا انتقاليا من الجمع والصيد الى الزراعة والرعي (١) .

العصر الحجري الحديث : (من ٦٧٥٠ الى ٥٠٠٠ ق م . تقريبا) :

شهد الزمن الرابع فترة الجفاف الأخيرة التي انتهت بها عصر
البليستوسين Pleistocene من ناحية وحضارات العصر الحجري
القديم بأقسامه من ناحية أخرى وكان لتغير المناخ أثر كبير في حياة
انسان العصر الحجري الحديث .

ويقسم العصر الحجري الحديث الى مرحلتين :

مرحلة أولى ظلت فيها الأدوات الحجرية هي الأدوات الرئيسية دون
استخدام المعادن . ومرحلة ثانية بدأ الانسان فيها استخدام النحاس
ولذلك عرف باسم العصر الحجري النحاسي Chalcolithic كما يطلق
عليها أيضا عصر قبيل اختراع الكتابة Protoliterate period .

والمراكز الرئيسية التي تم الكشف عنها حتى الآن للمرحلة الأولى
للعصر الحجري الحديث هي جرمو ، على بعد ١١ كم شرقي بلدة
ججمال في شمال شرق العراق ، وتل حسنونة وتقع جنوب الموصل
بحوالي ٣٥ كم .

(١) المرجع السابق : ص ٥٢ - ٥٣ .

وتتميز حضارات المرحلة الأولى من العصر الحجري الحديث
بخصائص عامة أهمها :

- ١ - استئناس وتربية ورعى الحيوانات الأقل ضراوة والأكثر نفعا .
- ٢ - الاهتمام الى الزراعة وقيام الحياة المستقرة عليها .
- ٣ - صقل الأدوات الحجرية وتعدد أنواعها .
- ٤ - صناعة الفخار .
- ٥ - وضع أسس الحياة الاجتماعية .

جرمو : قام بالحفر هناك R.J. Braidwood عام ١٩٤٨ وتم
الكشف عن بقايا قرية صغيرة ويعتبرها Braidwood أقدم قرية
زراعية في بلاد النهرين . وقد تم الكشف عن ست عشرة طبقة حضارية ،
ظهر الفخار في الطبقات الخمس العليا فقط . وقد تم الكشف عن منازل
بدائية تحتوى على أكثر من حجرة ولها جدران مربعة مبنية من الطين
ويعتقد A. Falkenstein أن القرية كان بها ما يقرب من ٢٠ الى
٢٥ منزلا أى ما يقرب من ١٥٠ ساكنا وقد وجدت في الطبقات السفلى
حبوب القمح والشعير المتفحمة وعظام الماعز والاغنام المدجنة والخنازير
كما عثر على بعض الأدوات المنزلية مثل الملاعق والاوانى الحجرية والعقود
من الصدف والمحار والاساور والخرز والابر العظمية واقراص
المغازل الصوانية والمناجل والرحى والمدقات والهاونات . كما وجدت
قبور تحت أراضي بيوت السكن دفن أهالى جرمو فيها موتاهم (١) .

وقد عثر في الطبقات الحضارية الأخيرة على أوانى طينية بدائية وتماثيل
صنعت من الطين تمثل سيدات حوامل ؟ وترجع أقدم طبقة حضارية في
جرمو الى عام ٦٧٥٠ ق.م . تقريبا .

(١) تقى الدباغ : المرجع السابق : ص ٥٤ .

تل حسنونة : يقع على مقربة من قرية حسنونة على بعد ٣٥ كم جنوبى الموصل وقد بدأت مديرية الآثار العراقية التنقيب عام ١٩٤٣ - ١٩٤٤ وقد عثر المنقبون على بقايا آثار لجماعات بشرية زرعوا القمح والشعير من أنواع برية كانت تنمو فى المنطقة نموا طبيعيا واستعملوا أدوات حجرية لحصد الحبوب كما وجد عدة أنواع من الأواني الفخارية ويعاصر تل حسنونة موقعان آخران هما سامراء على الضفة الشرقية لنهر دجلة وتل الصوان ويبعد ١١ كم جنوبى بلدة سامراء •

ويقابل عصر جرمو وتل حسنونة فى بلاد النهرين عصر دير تاسا ومرمدة بنى سلامة فى مصر •

العصر الحجري النحاسى او عصر استخدام المعادن : (من ٥٠٠٠ الى ٢٨٥٠ ق م) يعد هذا العصر من أخصب عصور ما قبل التاريخ من حيث التجديد والابتكار ومن المراكز الرئيسية لهذا العصر :

تل حلف : ويقع على نهر الخابور أحد روافد نهر الفرات بالقرب من قرية العين السورية عند الحدود التركية • يمثل هذا التل بقايا قرية تميز أهلها بصناعة أنواع متقنة من الفخار بألوان متعددة وأشكال هندسية وعناصر زخرفية طبيعية • ويبدو أن سكان تل حلف قد عرفوا المعادن (النحاس والرصاص) وصنعوا منها بعض الأدوات القليلة مما دعى بعض العلماء الى نسبة تل حلف الى العصر الحجري النحاسى وان كان البعض الآخر يعتقد أن الأدوات النحاسية التى عثر عليها فى تل حلف ربما وصلت اليه من مواقع أخرى أحدث زمنا كما عثر على عدد من التماثيل لنساء ، ربما تمثل «الآلهة الأم» اما المنازل فكانت تصنع من جواليص الطين وكان المبنى يتكون - فى العادة - من حجرة مستديرة وأمامها حجرة أخرى مستطيلة ويقابل عصر تل حلف عصر البدارى فى مصر ويرجع الى نهاية الالف السادس قبل الميلاد أو بداية الالف الخامس قبل الميلاد •

العبيد : يقع تل العبيد جنوبى العراق على بعد ستة كيلو مترات الى الغرب من مدينة أور • وتدل الاواني الفخارية المكتشفة على ضعف المستوى الفنى اذا قورنت بفخار عصر تل حلف وتختلف الوانه بين الأصفر

الفتاح والأخضر كما كانت الزخارف أقل روعة وجمالا وكانت تنفذ
باللون الأسود أو البنى الداكن وكانت الزخارف هندسية وأحيانا بعض
المناظر الطبيعية (أشكال نباتات وحيوانات ولا يوجد أشكال انسانية) .

تمثل الأواني الفخارية التي تم اكتشافها في أريدو في أقصى الجنوب
والتي تعرف أطلالها اليوم باسم « أبو شهرين » وفي قلعة حاج محمد
(غرب أوروك) صناعة عبيدية محلية خلافا لما هو معروف من أنها
حضارة مستقلة سبقت حضارة العبيد لأن الأشكال والزخارف تكاد
تشبه مثيلاتها في حضارى العبيد (١) وتقدر فترة العبيد من ٤٥٠٠ الى
٣٨٠٠ ق م .

حضارة الوركاء : من ٣٣٠٠ الى ٣١٠٠ ق م تقريبا *

تمثل حضارة الوركاء (اوروك القديمة) تطورا جديدا في الجزء
الجنوبى من بلاد النهرين ، فقد كانت من مقومات هذه الحضارة بواذر
الكتابة (فى نحو ٣٢٠٠ ق م تقريبا) التى تتمثل فى تسجيل علامات

(١) تقى الدباغ : المرجع السابق : ص ٦٠ .

(*) اختلف العلماء والمؤرخون والمتخصصون فى تأريخ حضارات
وعصور بلاد النهرين اختلافا واضحا ، مما يؤكد صعوبة الموضوع
وتشابهه . ولهذا سيلاحظ القارئ الاختلاف الواضح فى التأريخ بين
كتاب وآخر . وخاصة فى الفترة التى تسبق ١٥٠٠ ق م . والدليل على
ذلك الاختلافات الواضحة بين العلماء فى تأريخ فترة حمورابى :

من ١٨٤٨ الى ١٨٠٦ ق م .
من ١٧٩٢ الى ١٧٥٠ ق م .
من ١٧٩١ الى ١٧٤٩ ق م .
من ١٧٤٢ الى ١٦٨٦ ق م .
من ١٧٣٠ الى ١٦٨٥ ق م .
من ١٧٢٨ الى ١٦٨٦ ق م .
من ١٧٢٠ الى ١٦٨٦ ق م .
من ١٧٢٤ الى ١٦٨٢ ق م .

فإذا كانت هذا التواريخ كلها قد نسبت الى حمورابى وهو شخصية
لها مكانتها فى تاريخ بلاد النهرين . فلا شك أن الصعوبة أعظم بالنسبة
لغيره من الشخصيات . (انظر : محمد عبد القادر ، الساميون فى العصور
القديمة ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٢٥١) . انظر هامش ص ٢٩٩ . =

تصورية ،منها أدوات زراعية وأوانى على الواح من الطين الندى . نقتش بقلم معدنى (أو من الغاب) مدبب الطرف . وهذه العلامات التصويرية تمثل المرحلة التى سبقت الكتابة المسمارية (لان علاماتها تشبه المسار) .
وتقابل حضارة الوركاء فى مصر حضارة العمرة وجرزة الوسطى

جمدة نصر (من ٣١٠٠ الى ٢٨٥٠ ق . م تقريبا) .

يقع تل جمدة نصر فى شمال شرقى كيش ، على بعد ٤٢ كم منها وقد وجدت فيه مقومات لحضارة تميزت بكتابة متطورة قليلا عن الكتابة البطرية اصورة وبأختام اسطوانية وتطور فن النقش فنى النقوش على المزهريات وعلى اللوحات الجميلة ، كما عثر على اوانى فخارية متقنة ذات زخارف هندسية .

وتقابل هذه الحضارة فى مصر المرحلة الأخيرة من عصر جرزة وقيام مملكتى الصعيد والدلتا .

العصور التاريخية :

السومريون : (من ٢٨٥٠ الى ٢٣٥٠ ق . م تقريبا) .

اقام السومريون فى المنطقة التى تمتد من بغداد حتى الخليج العربى ، أى بين الفرات ودجلة . واطلقوا على هذه المنطقة اسم « شومر » . وذكرت النصوص ايضا اسم « مات شوميريم » أى « ارض السومريين » . وتشمل منطقة سومر مجموعة من المدن أهمها لجش « تلو » واوروك

وقد اعتمدت فى تاريخ هذه الحضارات والعصور التاريخية فى بلاد النهرين على ما جاء فى كتاب :

W. Orthmann, Der Alte Orient in Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1975, S. 558.

لعله يكون اقرب الى التاريخ التقريبى السليم ، اذ قام بكتابته مجموعة من العلماء والمتخصصين لهم مكانتهم فى هذا التخصص .

(الوركاء) واريديو (ابو شهرين) ونيبور (نفر) * وقد اختلفت اراء العلماء في اصل السومريين فمنهم من يعتقد انهم شعب سامي ومنهم من يشك في ذلك ، ومهما يكن من اصل السومريين فلا شك انهم أسسوا حضارة زاهرة في هذه المنطقة من العالم المتحضر القديم .

وتعتمد دراسة تاريخ السومريين على مصدرين :

اولا : كل ما خلفه السومريون من اثار مكتوبة أو غير مكتوبة .

ثانيا : ماورد في المصادر البابلية من أهل العلم ، اذ في حوالي ٢٠٠٠ ق.م بدأ الكتبة السومريون والبابليون الاهتمام بتاريخ امتهم فبدأوا يسجلوه منذ بدأ الخليقة * « اذا تذكر جداول الملوك السومرية أن الملكية نزلت لأول مرة من السماء في مدينة أريدو ، ثم جاء الطوفان العظيم الذي اكتسح الارض ومن عليها بأستثناء رجل الطوفان زيو سدر (في النص السومري) وأتنا بشتيم (في النص البابلي) » (١) .

وقد أعطت قائمة الملوك رقما خياليا للملوك الثمانية الذين قالت عنهم أنهم حكموا قبل الطوفان اذ خصص لهم ٢٤١٢٠٠ سنة . وتشير جداول الملوك السومرية أنه بعد أن انتهى الطوفان نزلت « الملكية » ثانية في مدينة « كيش » (تل الأحير) بالقرب من بابل (٢) .

بالغت الوثائق البابلية في الحديث عن فترة أو عصر ما قبل الطوفان الذي أصطلح على تسميته بالعصر الأسطوري . أما عصر ما بعد الطوفان أو العصر التاريخي ، فقد تحدثت عنه قائمة الملوك بشكل أكثر اعتدالا فقد ذكرت ٢٣ اسما للملوك الأسرة الأولى في كيش ثم تبعهم ١٢ اسما للملوك الأسرة الأولى في أوروك ومن أشهر ملوكها

(١) فاضل عبد الواحد على في العراق في التاريخ ، بغداد ١٩٨٣ ص ٦٩ .

(٢) فاضل عبد الواحد على ، المرجع السابق ص ٧٠ .

جلجامش البطل الأسطوري • ثم نصل بعد ذلك الى الأسرة الأولى في أور
(حوالى ٢٦٥٠ ق م) وكان من أشهر ملوكها « مس — انى — بدا » •

شهد الجزء الاخير من العصر السومرى المبكر (حوالى ٢٥٥٠ ق م)
قيام أسرتين متنافستين هما لجش وأوما وجرى بينهما صراع حول
الحدود ومياه الرى والأراضى الزراعية واستطاع أحد ملوك أوما
واسمه « لوجال زاجيرى » (١) القضاء على أسرة لجش فى زمن آخر
ملوكها « أورو كاجينا » (٢) • بعد ذلك استطاع سرجون الاكدى
أن يقضى على « لوجال زاجيرى » ويبدأ عصرا جديدا يعرف بالعصر
الاكدى •

الاكديون : (من ٢٣٥٠ الى ٢١٥٠ ق م • تقريبا) •

استطاع سرجون الاكدى أن يتولى الحكم ، فوحد البلاد بقسميها
الشمالى والجنوبى واتخذ عاصمة جديدة هى « اكد » — لا يزال
موقعها غير معروف حتى الآن — وأسس أول امبراطورية فى بلاد
النهرين وحكم ما يقرب من ٥٦ عاما (من ٢٣٤٠ الى ٢٢٨٤ ق م •) •

يعد الملك « نرام — سين » من أعظم خلفاء سرجون الاكدى
وأكثرهم شهرة فقد خلد نفسه بأعماله الجليلة سواء الحضارية أم
العسكرية وقد حكم ٣٧ سنة (من ٢٢٥٩ الى ٢٢٢٣ ق م • تقريبا)
وظل حكمه مزدهرا حتى نهايته • وقد اتخذ عدة ألقاب منها — ملك
اكد — وملك الجهات الأربع (شاركبرات أربعيم) • وملك العالم

(١) يفضل بعض الأخوة الزملاء فى العراق نطق هذه الأسماء بحرف
الكاف بدلا من الجيم ، فمثلا كلكامش بدلا من جلجامش ، لكش بدلا من
لجش ، كرمو بدلا جرمو ، لوكال زاكيرى بدلا من لوجال زاجيرى ... الخ •
(٢) يقرأ الآن « اورو انيمكينا » أنظر فاضل عبد الواحد على فى
العراق فى التاريخ ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص ٧٢ •

(شار كشتى) كما أضاف النجمة (زمر الالوهية) فى كتابة اسمه على غرار أسماء الآلهة (١) .

تولى الحكم بعد « نرام - سين » ابنه « شار كالى شارى » أى « ملك الملوك » ولم يكن ملكا قويا بل كان ضعيفا مستسلما ، فلم يستطع اخماد الثورات بالداخل أو مواجهة العدو فقد هزم هزيمة منكرة على أيدي الجوتيين (الكوتيين) ومات « شار كالى شارى » ونعاقب على العرش من بعده بعض الحكام الضعاف فلم يكن لهم تأثير يذكر بالنسبة للجوتيين الذى تدفقوا على بلاد النهرين من أواسط زاجروس فى منطقة همدان وفرضوا وجودهم شمالا وجنوبا وقضوا على دولة سرجون الاكدي .

الجوتيون (الكوتيون) : (من ٢١٥٠ الى ٢٠٧٠ ق . م . تقريبا) .

استقرت الأمور للجوتيين فحكموا البلاد فترة تصل الى قرن من الزمان يمثل أولى الفترات المظلمة فى تاريخ بلاد النهرين فقد توقفت عجلة التقدم الحضارى . وقد فضلوا الاستقرار فى الشمال ، تاركين المدن الجنوبية مستقلة ، مما ساعد المدن الجنوبية على شن الغارات ضد الجوتيين حتى تم القضاء عليهم . وقد ذكرت قائمة الملوك ٢١ اسما من ملوك الجوتيين حكموا جميعا ٩١ سنة واربعين يوما .

عصر النهضة السومرية (من ٢١٥٠ الى ٢٠٠٠ ق . م . تقريبا) .

استغلت مدن الجنوب ضعف الجوتيين فى أواخر أيامهم . وأخذوا يعملون على تحرير أنفسهم من استعبادهم وسعوا جاهدين للنهوض بمدنهم وإعادة مجدهم والتخلص من سيطرتهم ، وبدأت تظهر دويلات مستقلة من أهمها دويلة « لجش » وكان « جوديا » (يكتب أيضا كوديا وكوديه) من أهم ملوكها (حكم من ٢١٤٤ الى ٢١٢٤ ق . م) وكان محبا للأداب والفنون . وظهرت أعماله فى كل الميادين .

(١) فاضل عبد الواحد على ، المرجع السابق ، ص ٧٨ .

كذلك حاربت مدينة أوروك للتخلص من الجوتيين • فقد ذكر أن حاكم مدينة أوروك « أوتو خينجال » (الذي كان يقرأ اسمه الى وقت قريب أوتو حيجال) نظم جيشا لتحرير بلاده واستطاع أن يقف وجهها لوجه أمام آخر ملوك الجوتيين الملك تريقان وانتصر عليه وأسره هو وزوجته وأطفاله وكان ذلك في عام ٢١١٠ ق م • بالتقريب • ولم يدم الحكم طويلا لمحرر البلاد « أوتو خينجال » فقد استطاع حاكم مدينة أور وهو « أور نمو » القيام بثورة ضد « أوتو خينجال » ويقضى على الأسرة الخامسة في أوروك وتنتقل زعامة المدن السومرية الى مدينة أور فيما يعرف بعصر الأسرة الثالثة وأصبح « أور نمو » أول ملوك هذه الأسرة • وقد استطاع أن يخضع أكثر المدن السومرية مثل الوركاء ولارسة ولجش ونيبور كما دلت الحفائر في هذه المدن السابقة على نشاط كبير لهذا الملك الذي اهتم باصلاح المدن التي خربها الجوتيون في جنوب بلاد النهرين • ويعد الملك « أور نمو » من أقدم أصحاب التشريعات المكتوبة في العراق فقد سبقت شريعته شريعة حمورابي بما يقرب من ثلاثة قرون • فقد أخذ تشريعه بمبدأ الغرامة المالية بدلا من مبدأ القصاص (العين بالعين والسن بالسن) •

خلف أور نمو ابنه شولجي (الذي كان يقرأ اسمه دونجي) • وقد اهتم بالأعمال العمرانية بجانب الأعمال الحربية • وقد تعاقب على الحكم بعد وفاة شولجي ثلاثة ملوك لا نعرف عنهم الشيء الكثير وبهذا تنتهي الأسرة الثالثة في أور •

العصر البابلي القديم (من ٢٠٠٠ الى ١٦٠٠ ق م • تقريبا)

بعد سقوط الأسرة الثالثة في أور ظهرت على مسرح الأحداث السياسية عدة دويلات في مدن مختلفة احدها في « ايسن » (ايشان بحريات جنوب عفك الحالية) والأخرى في « لارسة » (تل سنكرة على بعد ٣٠ كم شمال غرب الناصرية) وثالثة في بابل • كما استقلت أوروك واشنونا (تل اسمر) وماري (تل الحريري على الفرات) وآشور •

استمر النزاع على أشده بين الدويلات ما يقرب من قرن ونصف قرن حتى انتهى بانتصار مدينة بابل في عهد ملكها السادس حمورابي

(الذي حكم من ١٧٩٢ الى ١٧٥٠ ق م) وقد قضى على سائر
الأمراء وضم مدنها الى مملكته التي عرفت بالعصر البابلي القديم
ودامت أربعة قرون .

الكاسيون (أو الكشيون) (من ١٦٠٠ الى ١١٥٧ ق م . تقريبا)

تعد فترة حكم الكاسيين في بلاد النهرين أكثر حقبة التاريخ البابلي
غموضا لقلة المصادر المدونة والآثار الخاصة بها . والكاسيون أقوام
جيليون لا يعرف شيء عن أصلهم ولغتهم وقد هاجموا بلاد النهرين
مرتين من قبل ولم يوفقوا .

اتتهى عهد الكاسيين على أثر غزوة قوة من العلاميين ثم تمكن حكام
الأسرة الرابعة في بابل — (وكان من أشهر ملوكها الملك نبوخذ نصر
الأول) — من طرد العلاميين . واتهى عصر الأسرة الرابعة في بابل
بهزيمتهم على يد الآشوريين وانضمام بابل تحت نفوذ الآشوريين .

الآشوريون :

في أثناء هذه الأحداث التاريخية في جنوب العراق ، ظهرت حضارة
جديدة شمال بابل وانتقل مركز الثقل الى الشمال ، الى المنطقة التي
يحدها نهر دجلة في الشرق والصحراء في الغرب والجنوب . أما الجبال
فكانت تحدها من الشمال وقد عرفت هذه المنطقة باسم آشور — وهو
نسب الاسم الذي أطلقوه على الههم القومي — أو « مات آشور »
أي أرض آشور . وعرف أهلها بالآشوريين

اضطر الآشوريون أن يحيا حياة عسكرية قاسية أرغمتهم عليها
القبائل الجبلية التي كانت تهدد كيانهم من جميع الجهات . فالخطر
يأتيهم من الجنوب حيث أصحاب الحضارة السابقة ، ومن الشمال
والشرق حيث تعيش القبائل المتبربرة في الجبال ومن الغرب حيث
يقطن الحيثيون . وقد ساعد هذا الخطر الذي يهدد الآشوريين على
تكوين جيوش ثابتة منظمة ، اتقنت القتال وآمنت به ، حفاظا على
كيانها . وقد نشأت هذه الحضارة في أربع مدن كانت مراكز للدولة

الجديدة وهم آشور (أقدم المدن الآشورية وأقدسها ، وتقع على بعد ٨٠ كم جنوب الموصل ومحلها الآن قلعة شقاط) وأريلا (أربل الحالية) وكالح (نمرود الحالية) ومدينة نينوى .

أما عن أصل الآشوريين فهو غير معروف ويعتقد البعض أنهم ربما كانوا من شعبة سامية هاجرت من الجزيرة العربية . وقد دلت نتائج الحفائر في مدينة آشور على وجود بقايا أثرية ترجع الى الالف الثالث قبل الميلاد حين نزل السومريون بها ، واتخذوا منها مركزا لحضارتهم الشمالية ، ثم دخلت بعد ذلك نفوذ الاكديين الذين كان لهم الفضل في وضع بذور الحضارة الآشورية التي ازدهرت بعد ذلك .

اتخذ الآشوريون اللغة الآشورية لغة لهم ، وهي لغة تمتد جذورها الى عائلة اللغات السامية . ويفضل المؤرخون تقسيم تاريخ الدولة الآشورية الى ثلاثة عصور رئيسية هي :

أولا : العصر الآشوري القديم .

ثانيا : العصر الآشوري الوسيط .

ثالثا : العصر الآشوري الحديث .

العصر الاشوري القديم : (من ٢٠٠٠ الى ١٦٠٠ ق . م . تقريبا)

أطلق المؤرخون على الحقبة بين ٢٠٠٠ و ١٦٠٠ ق . م . تقريبا العصر الآشوري القديم . فقد بدأت موجة من الحروب بين دويلات المدن الجنوبية بعد سقوط الأسرة الثالثة في أور . وفي هذه الفترة استطاع « بزور آشور الأول » من أن يؤسس أسرة مستقلة وأصبح هو حاكم مدينة آشور . ثم بلغت آشور شأنا عظيما من النفوذ في عهد « شمشي اداد » الأول الذي عاصر حمورابي وتمكن من فتح مدنا كثيرة في أواسط العراق وعلى نهر الفرات كمدينة ماري ثم قضى حمورابي على استقلال آشور الذي استعاده بعد وفاته ولكنها دخلت فترة طويلة من الضعف أدت الى فقدانها ممتلكاتها ، اذ بدأ جيران الآشوريين (م ٢٠ - تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم) .

في الغرب من بسط نفوذهم والتوجه بأطماعهم نحو الشرق وهم الميتانيون القاطنون في شمال العراق ، غرب دولة آشور • وقد قامت دولة الميتانيين في منتصف القرن الخامس عشر ق • م • واستطاعوا من اخضاع دولة آشور الى نفوذهم •

العصر الاشورى الوسيط : (من ١٦٠٠ الى ٩١١ ق • م •) •

استمرت بلاد آشور خاضعة للنفوذ الميتاني الى أن أتت مرحلة جديدة بملك جديد ، عمل جاهدا للاستقلال ببلاده ووفق في ذلك وهو الملك « آشور أوبالط » (١٣٦٥ الى ١٣٣٠ ق • م •) بل وأصبحت آشور قوة لا يستهان بها في عهده • توالى على حكم بلاد آشور عدد من الملوك الأقوياء ، استمر في عهدهم نمو وتزايد قوة الدولة الآشورية نذكر منهم الملك « شلما نصر » الأول (من ١٢٧٤ الى ١٢٤٥ ق • م •) الذى اتخذ مدينة « كالح » (تكتب أيضا الكلخ وكلخو) ، مدينة نرود الحالية على الضفة الشرقية لنهر دجلة والى الشمال من مدينة آشور • عاصمة له •

اتجه « شلما نصر » الأول بحملاته الحربية شرقا وغربا ، وانتصر هنا وهناك واستقرت الأمور في عهده في الداخل ثم تتابع الملوك وتتابعت فترات القوة والضعف الى أن أتى الملك « آشور ريش ايشى » (من ١١٣٣ الى ١١١٦ ق • م •) الذى دافع عن بلاده ضد الملك « نبوخذ نصر الأول » الملك البابلى وتمكن من هزيمته • ثم حكم من بعده الملك « تجلات بلسر الأول » (من ١١١٧ الى ١٠٧٧ ق • م •) الذى استطاع أن يمد حدود دولته حتى شواطئ البحر المتوسط •

خلف « تجلات بلسر » ملوكا ضعافا لم يستطيعوا حماية الدولة وانتهى العصر الآشورى الوسيط بما فيه من فترات قوة وضعف •

العصر الاشورى الحديث : (من ٩١١ الى ٦١٢ ق • م •) •

يشمل العصر الآشورى الحديث الأمبراطوريتين الأولى والثانية وبينهما فترة انتكاس ويتهى بسقوط نينوى عام ٦١٢ ق • م •

الامبراطورية الاولى :

استعاد « آشور دان » الثانى (من ٩٣٤ الى ٩١٢ ق.م) المجد القديم لآشور . وخلفه ابنه « أداد نزارى » الثانى (من ٩١٢ الى ٨٩١ ق.م) الذى حاول أن يسيطر على جميع أجزاء دولته ونجح فى هذا . ويعد عصره بداية عصر جديد فى تاريخ الآشوريين نظرا لازدهار الحضارى والانتعاش الاقتصادى والتوسع العسكرى .

نهج « توكلتى نورتا » الثانى (من ٨٩٠ الى ٨٨٤ ق.م) السياسة التى اتبعها من قبل « اداد نزارى » الثانى ، وحذا حذوه فى سياسته الحربية التوسعية .

ورث « آشور ناصر بال » الثانى (من ٨٨٣ الى ٨٥٩ ق.م) أشهر ملوك هذه الفترة امبراطورية ضخمة وجيشا قويا منظما ورغم أن شهرته الحربية غالبية الا أن نشاطاته العمرانية كانت أكثر خلودا وروعة . فقد أعاد بناء مدينة نمرود واتخذها عاصمة للدولة الآشورية ، كما اهتم بالآلهة وتقديم القرбан لهم .

خلف « آشور ناصر بال الثانى » ابنه « شلما نصر » الثالث (من ٨٥٨ الى ٨٢٤ ق.م) وقد ورث امبراطورية ضخمة ، امتدت من الخليج العربى جنوبا حتى أرمينيا شمالا وإلى البحر المتوسط غربا ونشر الحضارة الآشورية وقدس الاله آشور . وقد قامت ثورة عنيفة فى أواخر أيامه سببها طمع أحد أبنائه للاستيلاء على العرش . فتولى رلى العهد « شمشى آداد » مهمة القضاء على الثورة التى استمرت فترة تصل الى أربع سنوات مات خلالها الملك « شلما نصر » الثالث فذهب العرش الى « شمشى اداد » الذى أصبح يلقب بالخامس وحكم من ٨٢٤ الى ٨١١ ق.م . تولى بعده ابنه القاصر « أداد نزارى » الثالث (من ٨١١ الى ٧٨١ ق.م) ولما كان صغيرا فقد تولت شئون الدولة والوصاية عليه أمه « سمور امات » (تكتب أيضا شمور امات) التى ذكرتها الأساطير اليونانية باسم « سميراميس » .

ثم أخذت الدولة الآشورية تتدهور وأخذ الضعف يدب فيها حتى تأمت ثورة داخلية قضت على الملك الحاكم ونصبت بدلا عنه الملك « تجلات بلسر » الثالث وكان ذلك عام ٧٤٥ ق م .

الامبراطورية الثانية :

تبدأ هذه المرحلة بولاية الملك « تجلات بلسر » الثالث (من ٧٤٥ الى ٧٢٧ ق م) وقد حكم فترة ١٨ سنة ولم يكن له صلة قرابة بمن سبقوه من الملوك ، ربما اغتصب الحكم لنفسه ، معتمدا على قوته ومنتزعا ضعف الملك السابق ، وربما كان قائدا للجيش نظرا لمهارته الحربية . على أية حال لقد انتشل آشور من الهوة التي كانت فيها وحارب وانتصر حتى اتسعت امبراطوريته . ولم يكن « تجلات بلسر » ملكا محاربا فقط بل كان اداريا منظما وقد اتبع سياسة التهجير ونقل الشعوب من مكان الى آخر ليجعل منهم أمة واحدة ذات لغة واحدة .

ومات « تجلات بلسر » الثالث وتولى الحكم ابنه « شلما نصر » الخامس (من ٧٢٧ الى ٧٢٢ ق م) وقد ثار في زمنه « هوشع » ملك اسرائيل فاضطر شلما نصر الى محاصرة عاصمته السامرة مدى ثلاث سنوات وفي هذه الفترة حدثت مؤامرات داخلية في آشور فاضطر الى العودة حيث لقي مصرعه .

أتى بعده الملك « سرجون » الثاني (من ٧٢٢ الى ٧٠٥ ق م) وهو رجل لا نعرف شيئا عن أصله وقد قامت في عهده الثورات الداخلية والخارجية ، كلها تهدد بالخروج عن السيطرة الآشورية ولولا قسوة الرجل وشجاعته الحربية لتفككت الدولة وانهارت ولكنه استطاع أن يقلب الانهيار الى ازدهار . وقد استطاع في عهده زعيم قبيلة كلدو « مردوك - ابلا - أدينا » (وتكتب أيضا مردوخ - ابلا - ادينا) معاونة جيوش عيلام من هزيمة الجيش الآشوري وأعلن نفسه ملكا على بابل .

ومن أشهر مآثره العمرانية تأسيسه لمدينة جديدة أطلق عليها « دور شاروكين » أى مدينة سرجون ويطلق على اطلالها اليوم خرسباد وتقع شمال مدينة نينوى بحوالى ١٢ كم . ولم يظ له المقام فيها أكثر من سنة واحدة وبعدها مات فى عام ٧٠٥ ق.م .

اعتلى سنحريب العرش (من ٧٠٥ الى ٦٨١ ق.م .) بعد وفاة والده سرجون الثانى واضطر الى العودة الى المدينة المقدسة نينوى لارضاء الكهنة . وقد جعل منها مركزا للامبراطورية . فقد كان عهده عهد رخاء اقتصادى وازدهار حضارى يتمثل فى نشاطاته العمرانية فى أغلب المدن الآشورية . وقد ثارت عليه — فى بداية حكمه — بابل مرة أخرى . فجهز جيشا قضى على التمرد ودخل مدينة بابل . ثم اتجه بعد ذلك الى سوريا وفلسطين واخضع صور وصيدا ، كما حاصر اورشليم . وفى هذه الفترة أعلنت بابل العصيان مرة أخرى ، فحاصرها مدة عام كامل ، فخضعت واستسلمت فى نهاية الأمر ، ولهذا اضطر سنحريب الى تخريبها واضطر أيضا لتعيين أحد أولاده وليا عليها . وفى عام ٦٨١ ق.م . اغتيل سنحريب من قبل أحد أبنائه فى ظروف غامضة .

بدأ أبناء سنحريب فى التنافس على الحكم بعد موته وأخيرا استطاع ابنه « آسر حدون » (من ٨٨١ الى ٨٦٩ ق.م .) الاستيلاء على العرش وتمكن من القضاء على الفتن الداخلية . وبدأ ينتقم من مصر لتدخلها الدائم فى ذلك الوقت فى شئون سوريا وفلسطين ومساعدة أمرائها على الثورة ضد الحكم الآشورى . وعرف « طهرقا » الملك المصرى بنية « آسر حدون » فاستعد له ، كما مد خلفائه فى سوريا وفلسطين بالامدادات العسكرية . تمكن آسر حدون من التقدم الى سوريا وفلسطين واستولى على جميع المدن الساحلية . وفى عام ٦٧٤ ق.م . وصل الى شرقى الدلتا والتقى بالجيش المصرى التى استماتت فى الدفاع عن وطنها وهزمت الآشوريين رغم كثرة عددهم فعادوا الى بلادهم بعد أن فقدت الجيوش الآشورية هيبتها .

شجعت هذه الهزيمة الأمراء الذين تحت لوائه من الانفصال عنه ، مما جعل الملك الآشورى يستعد مرة ثانية — فى الخفاء — للقضاء على طهرقا . فلما وصل منف اضطر الملك طهرقا أن يلجأ الى الجنوب وترك

الدلتا وخيراتها مرتعا للملك الآشورى الذى أصيب بمرض اضطره الى
العودة الى بلاده ومات هناك عام ٨٦٩ ق م .

حدث فى أواخر حكم أسر حدون خلاف على وراثة العرش فاختار
آسر حدون ابنه « آشور بنيال » ليكون وليا للعهد على بلاد آشور
وتثبيت ابنه الثانى « شمش - شم - أوكن » وليا للعهد على بلاد
بابل . وعندما توفى آسر حدون انتقل العرشان بسهولة الى الابنين .

كان آشور بنيال (من ٦٦٩ الى ٦٢٩ ق م) . محبا للفنون مولعا
بالأدب ويعد عصره من أزهى عصور الحضارة الآشورية ، فقد عثر
المنقبون على مكتبة قصره وبها العديد من الألواح الطينية المكتوبة
بالسومرية أو الاكدية أو البابلية منها ما يسجل الوثائق الرسمية ومنها
ما يسجل النصوص الأدبية والعلمية .

قام آشور بنيال فى عام ٦٦٧ ق م . بحملة حربية ضد مصر
لاحتلالها ، ولم يكتف هذه المرة باحتلال الدلتا ، بل تقدم جنوبا حتى
وصل الى طيبة فاضطر طهرقا الى الذهاب الى عاصمته الجنوبية
« نباتا » واستقر بها حتى مات على أن الآشوريين فضلوا ترك الصعيد
واحتلال الدلتا فقط بعد أن عين آشور بنيال ولاء مصريين تساندتهم
حاميات آشورية ولم يجد هذا النوع من الحكم . فقد ثار الصعيد
بقيادة « تانوت آمون » - الذى تولى الحكم بعد طهرقا - وتقدم
بجيشه شمالا حتى وصل الى منف وقاتل الآشوريين قتالا مريرا وتمكن
من هزيمتهم ودخل منف ولم يدم هذا الحال طويلا اذ ما لبث أن أرسل
آشور بنيال جيشا ضخما الى مصر فهزم « تانوت آمون » الذى
اضطر بدوره أن يلجأ الى « نباتا » واستقر بها حتى مات وأخيرا تمكن
الملك بسماتيك الأول من القضاء على سيطرة الآشوريين فى مصر
وأصبحت مصر كلها مستقلة تحت زعامته وأسس الأسرة السادسة والعشرين .

لم يرض « شمش - شم - أوكن » بحكمه فى بابل فتمرد على
أخيه الذى جرد حمله تأديبية ضد أخيه فحاصر بابل وفتحها عنوه ودمرها
وأحرق « شمش - شم - أوكن » وسط لهيب قصره .

مات « آشور بنيال » وتولى بعده ملوك ضعاف ، كانوا سببا في
انقضاء على الامبراطورية الآشورية .

العصر البابلي المتأخر (من ٦٢٦ الى ٥٣٩ ق م)

ظهر في بلاد بابل في هذه الفترة الزعيم الكداني « نبو بولصر »
(من ٦٢٦ الى ٦٠٥ ق م) الذي تمكن من تنصيب نفسه ملكا على
بابل في عام ٦٢٦ ق م . وأسس أسرة جديدة مستقلة هناك . وقد
تمكن بمساعدة الميديين من القضاء على الآشوريين حتى سقطت مدينة
نينوى عام ٦١٢ ق م ، وسقطت الامبراطورية الآشورية . وبذلك
وقعت بلاد آشور تحت سيطرة « نبو بولصر » الذي أعطى أهمية كبرى
للاستيلاء على سوريا وفلسطين للحد من التوسع المصري فيها .
وكان يحكم مصر في هذه الفترة الملك « نكاو » الثاني (من ٦١٠ الى
٥٩٥ ق م) الذي أراد بدوره أن يستعيد ممتلكات مصر في سوريا
وفلسطين فجرد حملة عسكرية استولى بها على سورية ومملكة يهوذا ،
ولكن تقدم الجيش المصري أثار قلق « نبو بولصر » فأرسل جيشا تحت
قيادة ابنه « نبوخذ نصر » لوقف الهجوم المصري . وفي عام ٦٠٥ ق م
تقابل الجيشان عند قرقيش وجرت معركة حاسمة كان الانتصار فيها
للجيش البابلي ، فتقهقر الملك « نكاو » وجيشه الى مصر - كما رجع
نبوخذ نصر الى بلاده بعد أن وصلته أخبار بوفاة والده .

يعد « نبوخذ نصر » الثاني (من ٦٠٥ الى ٥٦٢ ق م) من أشهر
ملوك الأسرة الكلدانية . وقد استغرقت فترة حكمه ما يقرب من نصف
عهد الامبراطورية اذ حكم فترة تزيد عن نصف قرن ، استطاعت فيها
بابل من أن تخلص على الزمن وتتمتع بازدهار ورخاء . وقد وجه
« نبوخذ نصر » الثاني كل جهوده الى تشييد العمائر واقامة المباني
وتجديد المعابد وذلك بعد أن دمر الآشوريون معالم الدولة القديمة .
ولعل هذا من الأسباب التي توضح لنا كثرة الآثار التي عثر عليها وترجع
الى عهده وقلة الآثار التي ترجع للعهود السابقة له .

على أية حال لقد أهتم هذا الملك بمدينته ، وأقام فيها كل جديد
وقد أهتم بحدائق قصره . اذ خصص جزءا منه لزراعة الأشجار في

طبقات يعلو بعضها البعض ، تلك الحداثق التى عرفت بعد ذلك باسم الحداثق المعلقة والتى اعتبرت من عجائب الدنيا السبع (*) .

جرد نبوخذ نصر الحملات العسكرية حتى تمكن من القضاء على المدن السورية التى كانت تائرة ضده ، الواحدة تلو الأخرى . كما أعد جيشا لمهاجمة أورشليم واستولى عليها عام ٥٩٦ ق . م . ثم استتب الأمر لمدة عشر سنوات فثارت بعدها مملكة يهوذا مرة ثانية فى زمن « صدقيا » فانتقم نبوخذ نصر منها واستولى عليها مرة ثانية وكان ذلك عام ٥٨٦ ق . م .

سادت الاضطرابات مملكة بابل بعد وفاة الملك نبوخذ نصر الثانى وتولى العرش بعده الملك « اميل مردك » (من ٥٦٢ — ٥٦٠ ق . م) وكان ضعيفا وكان رحيما ولم يبق على العرش أكثر من سنتين . ثم تولى بعده — بفضل الكهنة — « نرجلصر » وحكم أربعة أعوام (من ٥٦٠ الى ٥٥٦ ق . م) ثم أتى بعده « لباشى مردك » وكان قاصرا عند توليته العرش ولم يحكم سوى تسعة أشهر وراح ضحية مؤامرة لا نعرف تفاصيلها . ثم عين الكهنة بعده « نبونيد » وقد حكم من ٥٥٦ الى ٥٣٩ ق . م . وكان عالما وأديبا وضعيفا . وقد بدأت تظهر فى حكمه عوامل الضعف فى الدولة الى أن تمكن ملك الفرس الملك كورش (تكتب أيضا قورش) من غزو البلاد والقضاء تماما على الدولة البابلية عام ٥٣٩ وظلت جزءا من الامبراطورية الفارسية حتى عام ٣٣١ ق . م . عندما تمكن الأسكندر المقدونى من غزو البلاد واحتلال بابل .

(*) هذه هى عجائب الدنيا السبع التى اشتهرت عند اليونانيين حتى القرن الثانى قبل الميلاد :

- ١ — أهرام مصر .
- ٢ — حداثق بابل .
- ٣ — معبد الالهة ارتمس — الهة الصيد عند اليونان — فى افسوس (مدينة اثرية على الشاطئ الغربى بآسيا الصغرى) .
- ٤ — تمثال الاله زيوس فى أوليمبيا .
- ٥ — ضريح هاليكارناس باليونان .
- ٦ — التمثال الكبير فى جزيرة رودس احدى جزر الارخبيل اليونانى وهى تابعة لليونان الآن .
- ٧ — منارة الاسكندرية .

الفصل الثانى

تاريخ الفن فى عصر فجر التاريخ

من ٥٠٠٠ الى ٢٨٥٠ ق . م .

مقدمة :

لقد أنجب وادى النيل وبلاد النهرين أعظم حضارتين عرفهما العالم . فلقد كان فى الشرق الأدنى القديم — فى رأى العالم الايطالى سبتينو موسكاتى Sabatino Moscati — مركزان فنيان أساسيان ، قاما فى الحضارتين العظيمتين بوادى النيل وبلاد النهرين ، وكان لهما تأثير مباشر فى الانتاج الفنى للمناطق المحيطة بهما . فالمستوى الرفيع الذى بلغه المصريون وأهل بلاد النهرين فى تطورهم الحضارى والسياسى لم يكن من بد من أن ينعكس فى فنهما ، ففى العصور القديمة كان فن الشعب يتأثر بازدهار الدولة ووحدها أكثر مما يتأثر بهما الآن .

وربما كان الفن المصرى أرفع من فن بلاد النهرين فى قيمته الذاتية ، ولكن قوة الظروف جعلت لفن بلاد النهرين أثر أكبر خارج حدوده ، فقد صار مثلاً تحتذىه الشعوب المجاورة .

ويوحى الأثر العام لفن بلاد النهرين أنه تذكارى احتفالى ، فلم يكن يرمى الى التعبير الشخصى التلقائى عن نفس الفنان الفرد ، ولكن كان يقصد الى الاحتفال الرسمى بالأحداث الكبرى والى عرض المثل العليا التى تتعلق بها الشعب كله . ولهذا كانت الموضوعات الغالبة عليه تمجيد آلهة الشعب ، ووصف حروبه وذكر انتصاراته . فلم يسع الفنان الى التعبير عما يراه ولكنه كان يصور الأشياء بدقة فى نطاق التقاليد الثنية الملتزم بها ويجب عليه اتباعها . ولهذا يعتقد موسكاتى أنه من الأصوب أن نقول أنه كان صانعا ماهرا وليس فنانا بالمعنى الحديث لهذه الكلمة .

قضى فن من هذا النمط لا نجد الا مجالاً ضيقاً للاتفاعلات والعواطف وحركات الروح الانسانية ، فالشخصيات التى تنقش جامدة هادئة ، أغلبها له ملامح تقليدية ينقصها الطابع الشخصى ، والسعى وراء التناسب وناسق الأشكال أدى الى تقرير قواعد ثابتة واللجوء الى التكرار ، نفى أغلب الأختام مثلاً نجد المنظر الذى يصوره أحد الجانبين منقولا بأمانة من الجانب الآخر . كذلك تغلب مبدأ الاستيعاب وادراك الكليات على مبدأ الادراك الحسى ، فتصوير المرئيات بأبعادها المختلفة لا موضع له . وكل جزء من المجموعة ، بل كل عضو فى الجسم الانسانى ، يوضع فى موضعه المقرر داخل نطاق الصورة العامة ، مقابل الأجزاء الأخرى ، دون رعاية للمنظر فى جملة كما يبدو للعين .

وقد أدى الطابع التقليدى لفن بلاد النهرين الى استعمال الرمز بكثرة فصار الجزء المميز يستخدم للدلالة على الكل بأسره ، فالجبل مثلاً يرمز اليه بحجارة وضع احدها فوق الآخر والماء يرمز اليه بخطوط متموجة ولكن فنان بلاد النهرين أظهر موهبته فى تصوير الحيوان ، فهناك تماثيل الحيوانات ونقوش تمثل حيوانات تتسم بواقعية قوية معبرة أظهر فيها الفنان مهارته على تمثيل الحيوان وحركاته بمقدرة فائقة (١) .

ويجب الاشارة هنا عند دراستنا لتاريخ الفن فى بلاد النهرين الى قلة الأحجار والمعادن . فلم يكن هناك حجر أو خام معدنى فى البلاد ولا سيما فى الجنوب ، ولهذا اضطر الفنانون الى استيراد الحجر والمعادن من بلاد أخرى ، مما اضطر الفنان فى أن يقصر جهوده على الطين فى تشكيل التماثيل . فلم تنهياً للسومريين فرصة النحت على المرمر الجيد أو الجرانيت مثل سكان وادى النيل . وقد اكتفوا بنحت تماثيلهم من أحجار البازلت والأحجار الجيرية وحجر الديوريت ،

(١) سبتينو موسكاتى ، الحضارات السامية القديمة ، مترجم بالقاهرة ، بدون تاريخ ص ١٠٥ وما بعدها .

ولكن الجهود التي بذلت في نحت الأحجار كانت تنقصها الخبرة وتعوزها الأدوات المتقدمة فقد ظهرت أغلب التماثيل التي اتخذت الشكل البشري جامدة ، تفتقد الى الحيوية • مما كان له أثره على الفن السومري ، فهو فن قوى أكثر من أنه فن جميل وان كنا نجد بين الحين والحين لمسات فنية جميلة •

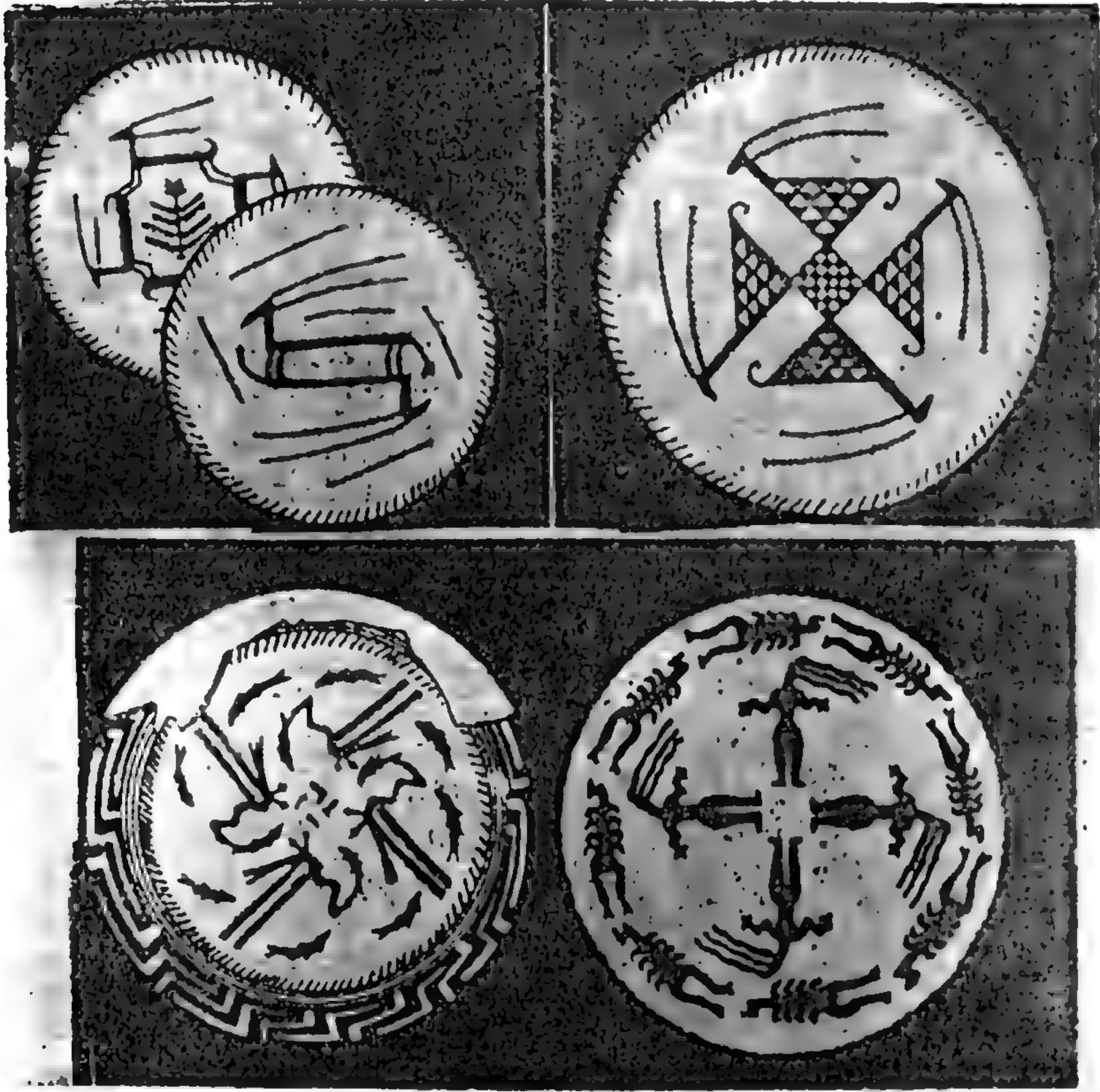
تل حسنونة وسامراء :

بدأت محاولات انسان بلاد النهرين في التعبير عن ذوقه الفني منذ العصر الحجري المعدني ، وربما قبل ذلك • وقد اتضح هذا عندما بدأ بتحلية الأواني الفخارية بألوان وأشكال مختلفة وطرز متباينة • على أن تحلية الفخار وتزيينه بدأ يقلص من أواخر العهد الشبيه بالكتابي أي الذي ظهرت فيه بوادر الكتابة التي تتمثل في بعض علامات تصويرية •

تميزت الأواني الفخارية في حضارة تل حسنونة وسامراء بالزخارف المرسومة • وقد ظهرت البداية في تل حسنونة ولكن التقدم والنضج كان واضحا في حضارة سامراء • كان فخار تل حسنونة يصنع باليد ويزين بأشكال هندسية باللونين الأسود والأحمر • ومن القطع الفريدة التي تم العثور عليها في تل حسنونة بقايا آنية فخارية رسم على عنقها وجه انساني لعله لاله ؟ بوجه محور جدا • (صورة ١٧٠) • لاحظ نطعيم العينين ورسم الأنف والحاجبين والشعر والخطوط التي على الخدين • وقد استغل الفنان الأشكال الهندسية والخطوط المتسوجة • أما بقية الاناء فقد صور عليه أشكال هندسية •

ويعتقد اندريه پارو Andre Parrot أن صور الكائنات الحية التي وجدت على بعض فخار سامراء يمكن أن تكون بداية لما يعرف الآن

بالفن التجريدي (١) . فالحيوانات بصفة خاصة تصور بتمكن عجيب وبكل بساطة . ذلك لأن كل شيء شكل بتخطيط عنصرى لا يعبر الا عن الجوهريات أى الحياة والحركة . فنشاهد على صحن فى (شكل ١١٩) أربعة كائنات تشبه الغزال تدور خلف بعضها . وعلى اناء آخر أربعة طيور مائية ذات ريش ، وكل منها يمسك سمكة بمنقاره ، التقطت على الفور من غدير فيه مجموعة من الأسماك .



(شكل ١١٩) اوانى فخارية عليها رسومات مختلفة من سامراء

(١) أندريه بارو ، سومر ، فنوها وحضارتها ، مترجم بغداد ١٩٧٨ ،

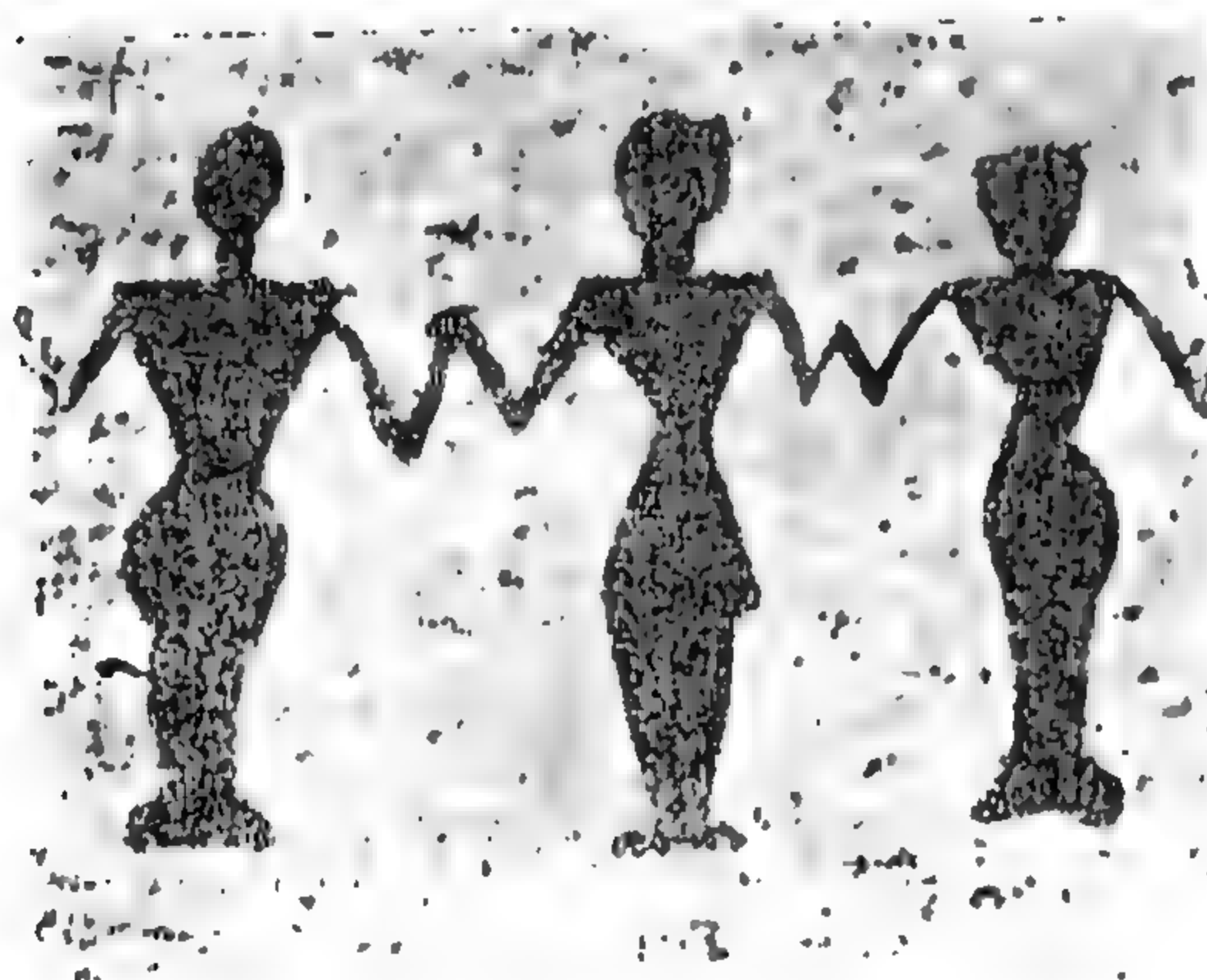
ثم هناك صحن ثالث عليه أربع نساء ذوات شعر محاطات بحلقة من العقارب ، وقد اتخذت شكل الصليب المالطي .

ان ما التزمه الفنان في الاسراف في التبسيط حول الشكل التصويرى الى التجريد الكامل في فن سامراء . فالرمز المؤلف هو ما يشبه الصليب المالطي الذى كان في الأصل يمثل تيوس أربعة صغيرة تجرى خلف بعضها حول حوض . فانتهدت الأجسام — عن طريق عملية تخطيطية موسعة الى شكل المثلثات وتحورت القرون والزيول والاقدام ولم يبق منها سوى العناصر التركيبية الأربعة للصليب (شكل ١١٩) . على اننا لا نعرف للآن الهدف من هذه الصور والمناظر ، هل قصد منها التجريد الخالص ؟ أو كانت رموزا لدلالات لم نستطع الوصول اليها ؟ كما ازدادت بعض الأواني الفخارية في هذه الفترة بأشرطة زخرفية تتألف من مخلوقات بشرية تشابكت أيديها في رقصة طقسية (شكل ١٢٠) .

العبيد واريديو :

ظهرت التماثيل الصغيرة في حضارة جرمو التى ترجع الى العصر الحجري الحديث — كما أوضحنا من قبل — وكانت تشل — أغلب الظن — الربة الأم ، اما جالسة أو جاثية ، وكانت تشكل من الطين ، وكانت تترك حتى تجف في الشمس . وكان التمثال يغطى أحيانا بطلاء ملون غير صلصالي . وفي مرحلة تل حلف شكل التمثال المرأة بحيث تكون واقفة أو جالسة أو جاثية ، مترهلة الثديين ، ممتلئة العجز والفخذين (شكل ١٢١) أما الرأس فهو مجرد كرة من الطين وبلا ملامح . ولعل السبب أن انسان بلاد النهرين لم يجرأ على تصنيع الهته على صورته الخاصة به (١) .

(١) اندريه بارو : المرجع السابق ، ص ٩٦ .



(شكل ' ١٢٠ ، ب) اشرطة زخرفية تتألف من مخلوقات بشرية
تشابكت ايديها في رقصة طقسية



(شكل ١٢١) تمثال الربة الام

وهناك من مرحلة العبيد تماثيل لسيدات مشقوقات عاريات ،
انخذ كل منهن رأسا أشبه برأس الأفعى • وقد ثبت شعرها المستعار
بالقار وقد اعتقد أن هذه التماثيل تشير الى الاخصاب ولكن الصعوبة
ظهرت عندما عثر في اريدو على تمثال عار لرجل برأس أفعى (صورة
١٧١ أ ، ب) وقد زين كتفيه وصدرة وذراعه الأيمن بحبات صغيرة من
الفخار وقد أمسك عصا بيده اليسرى وارتفاعه ١٤ سم • فهل ممكن
أن يشير هذا التمثال الى الاله الأب ؟ التمثال معروض في متحف العراق •

الوركاء وجمدة نصر :

تميزت بعض المباني في الوركاء بنوع من الفسيفساء ، اختلفت
ألوانه بين الأبيض والأحمر والأسود • ويتكون من صفوف من مخروطات
فخارية كانت تثبت داخل الجدران بحيث لا يبدو منها غير نهاياتها التي
تكون الصفوف السابقة بألوانها الثلاثة •

اناء الوركاء :

وقد سجل فن النقش موضوعات تمثل الحيوان بصفة رئيسية بجانب موضوعات تصور البشر * ومن أجمل الأواني المنقوشة التي عثر عليها في مدينة الوركاء اناء (مزهرية اسطوانية تقريبا) من الألبستر ارتفاعه ١٠٥ سم ومعرض في متحف العراق ببغداد * نقش سطحه الخارجي نقشا بارزا في ثلاثة صفوف ، يعلو بعضها البعض ، وقسم الصف الأسفل الى صفين والنقش يسجل موكب ديني باستعراض طويل لأشخاص يقدمون القران وحيوانات منذورة *

والموضوع الرئيسى المسجل على هذا الاناء هو تقديم القران الى الالهة انا (*) * وقد مثلت هنا أمام حزمتين من القصب (أو الغاب) وضعتا جنباً الى جنب وهما يرمزان — أغلب الظن — الى مدخل أحد المعابد (شكل ١٢٢) وكان القصب (أو الغاب) هو أحد رموز الالهة انا Inanna *

يقود موكب القران رجل — توصل العلماء الى تركيبه من المناظر الموجودة على آثار أخرى — يرتدى نسيج مشبك ، يتقدمه رجل يحمل سلة فاكهة وخلفه رجل يحمل جزءاً من حزامه الطويل المشربب * والصف الأوسط يمثل مجموعة من الرجال عراة يحملون سلال الفاكهة والأواني النذرية الأخرى التي قد تحمل المشروبات والمأكولات * ويسجل الصف الثالث في جزئه الأعلى موكب الأغنام المنذورة أما الجزء الأسفل فقد نقش عليه مناظر تمثل ازدهار بعض النباتات المختلفة (نخيل ؟ وشعير ؟) *

تقف في الصف الأعلى امرأة ذات شعر كثيف برداء طويل أمام مدخل المعبد ؟ لتستقبل هذا الموكب الديني * وخلفها المذبح الذي اتخذ شكل كبشين يحملان درجا وقد وقف عليه شخصان يقدم الاول منهما

(*) هي أهم الالهة في سومر واكد ويعنى الاسم في السومرية « سيدة السماء » وعشتر هو الاسم الأكدي ، انظر س . موسكاتى : المرجع السابق : ص ٢٥٦ .



(شكل ١٢٢) المناظر المسجلة على اناء الوركاء

مجموعة من الأواني ويوجد خلف المذبح مجموعة من الأواني المختلفة الأشكال والأحجام ، تشير هنا الى الأواني التي اتخذت شكل الأسد والعنزة ورأس ثور .

وقد يمثل هذا المنظر الوسيلة الأولى التي تقرب بها الانسان الى الآلهة وذلك بتقديم القرابين من ثمار الأرض وبعض الحيوانات الأليفة . ويعتقد أغلب الآثاريين أن المرأة هنا قد ترمز الى الالهة اناثا أو كاهنتها العظمى وهي تستقبل عريسها ؟ الممثل في حاكم المدينة في رأس السنة للاحتفال بذكرى الزواج المقدس .

(م ٢١ - تاريخ الفن في الشرق الادنى القديم)

وفق فنان بلاد النهرين عند نقشه مناظر هذا الموكب المقدس .
فقسم عالمه الى ثلاثة أقسام : الماء في أسفل ثم النبات والحيوان والبشر
في الوسط والملك والالهة ؟ في القمة . (صورة ١٧٢) * والانهاء يرجع
الى الفترة من ٣٣٠٠ الى ٢٩٠٠ ق م .

لوحة صيد الأسود (*) :

تتألف لوحة صيد الأسود من كتلة فجة خشنة من حجر البازلت
الأسود ، ارتفاعها ٨٠ سم وقد صقل أحد جوانبها للنقش عليه وقد عثر
عليها في مدينة الوركاء . (وترجع الى ٣٠٠٠ ق م .) ومعرضة في
متحف العراق . وتعد نقوش هذه اللوحة البارزة من أقدم النقوش
التي تناولت مناظر صيد الأسود في بلاد النهرين . وقد نقش عليها
منظرى صيد يعلو احدهما الآخر . المنظر العلوى يمثل صيادا ملتجيا -
بحجم أصغر من الصياد المنقوش على الجزء الأسفل من اللوحة -
يقضى برمحه على أسد هائج أمامه . ويمثل المنظر الثانى صيادا ملتجيا
يمسك بيديه القوس المشدود وبداخله السهم الموجه الى رأس الأسد
الهائج أمامه الذى أصابه سهمين من قبل ، وذلك بعد أن أصاب -
أغلب الظن - الأسد المنقوش تحته بثلاثة سهام في رأسه . لاحظ بقايا
نقش لأسد خلف الصائد (صورة ١٧٣) .

نقش الفنان الصائدين بشعر غزير يصل الى الكتفين ويلبس كل
منهما ما يشبه العمامة على رأسه والنقبة الطويلة التي تغطي ما بعد
الركبة . لم يعرف للآن الهدف من هذه المناظر ولكنها استمرت بعد ذلك
وتعد هذه اللوحة الأولى في سلسلة مشاهد القتال مع الحيوانات
التي استمرت في بلاد النهرين على اللوحات وعلى بعض الأوانى .

ومن الأوانى التي نقشها الفنان نقشا بارزا بروزا شديدا يكاد يصل الى
النحت المجسم أبريق مخروطى من الحجر الجيري ، ارتفاعه ٢٠.٣ سم

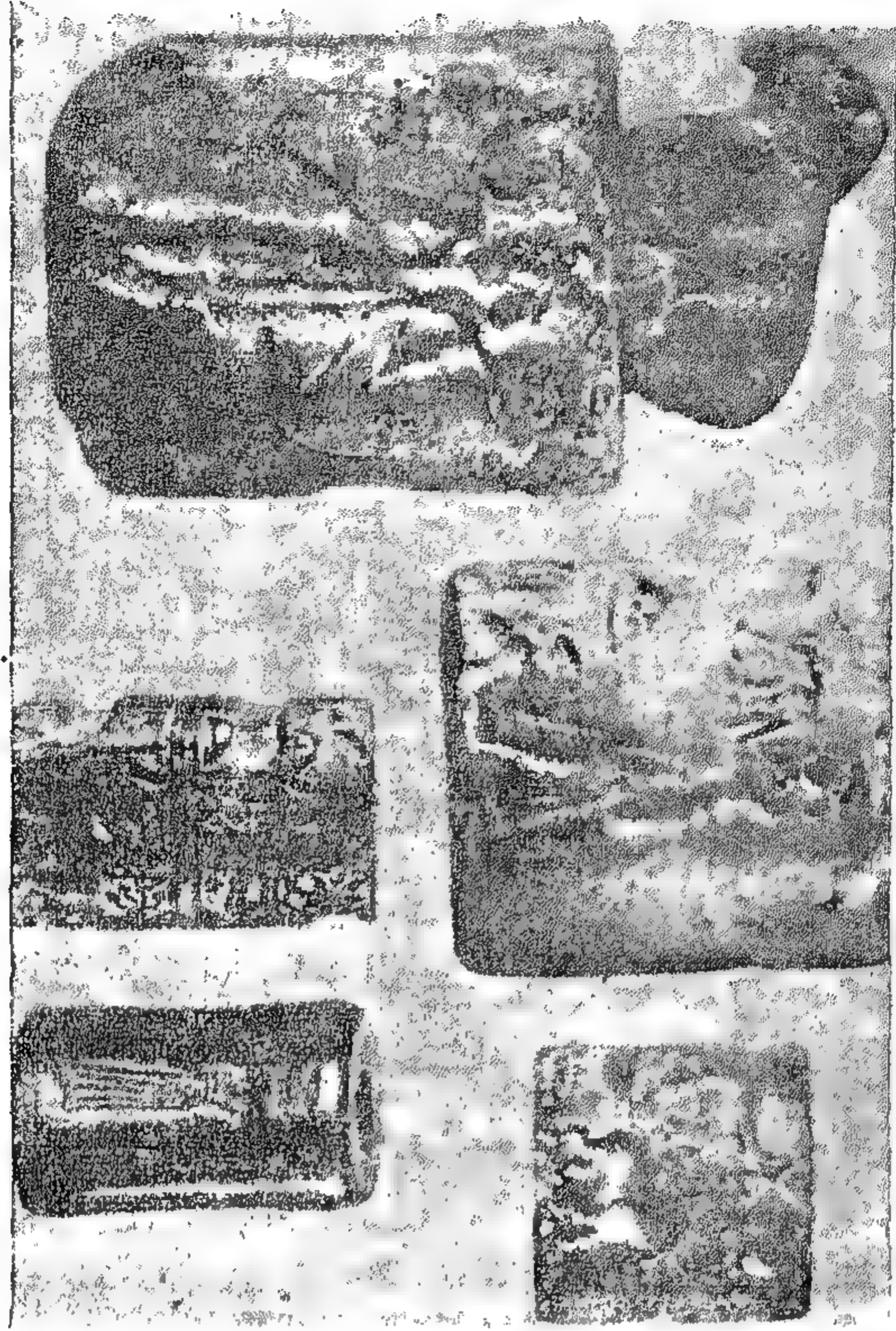
(*) يطلق عليها الاخوة الزملاء في العراق « مسلة صيد الأسود » .

ز ويرجع الى ٣٠٠٠ ق.م.) عثر عليه في الوركاء ومعرض في متحف العراق . وقد نقش سطحه الخارجى بصورة أسدين يهاجم كل منهما ثورا وله مصب يكتنفه أسدان (صورة ١٧٤) .

الآختام الأسطونية :

لعبت الآختام الأسطوانية — والمنبسطة — المنقوشة دورا هاما في الفن العراقى . وذلك لسعة انتشارها وكثرة استخدامها لتوثيق المستندات وقد تم الكشف عن العديد منها ، وأغلبها معروض في بعض متاحف العالم وقد ظلت تستعمل حتى العصر الفارسى . وكانت هذه الآختام تصنع من الحجر على شكل اسطوانة وينقش على السطح الخارجى للأسطوانة المناظر الدينية أو الاسطورية أو جوانب من الحياة اليومية . وكان يهر بها الألواح الطينية وقوابل الآجر قبل الجفاف بواسطة الضغط مع التدوير . والآختام الاسطوانية لها أهميتها لما تلقى من ضوء على الأساليب الفنية والعقائد الدينية والقصص الاسطورية والدراسات الحضارية والسياسية .

والواقع أن هناك سلسلة من طبعات الآختام تظهر فيها صور واقعية وصور غير واقعية من حيوانات ومخلوقات مركبة نذكر هنا على سبيل المثال . (صورة رقم ١٧٥ أ) تمثل طبعة لآختم اسطوانى من المرمر ، ارتفاعه ٤ر٥ سم وقطره ٥ر٤ سم ، ومن المحتمل انه وجد في مدينة الوركاء ويرجع الى الفترة من ٣٢٠٠ الى ٣٠٠٠ ق.م. ومعرض في متحف برلين . وقد نقش عليه رجل يلبس ثوبا من نسيج يشبه الشبكة يطعم كبشين في اتجاهين مختلفين من غصنين في يديه — يلاحظ الوريقات الثمانية لكل وردة . ويحتمل أن هذه الكباش المصورة تنتمى للالهة انا حيث يوجد رمز الهة واضحا على اليمين (الناظر) ، كذلك ترمز الزهور ذات الوريقات الثمانية الى الالهة انا . يلاحظ وجود انا بين رمزى الالهة انا على اليمين يشبهان الى حد كبير انا الوركاء السابق الذكر . فهل هما انا نذريان ؟ وقد نقش حمل فوقهما — هذا الآختم له مقبض على هيئة كبش راقد صغير (شكل ١٢٣) .



(شكل ١٢٣) اختتام اسطوانية - لاحظ المقبض في الختم الاول

تمثل (الصورة رقم ١٧٥ ب) طبعة لختم من حجر اليشب Jasper ارتفاعه ٤٦ سم وقطره ٣٩ سم ويرجع الى الفترة ٣٢٠٠ ق. م. تقريبا ومعرض في متحف اللوفر . وقد نقش على الختم حيوانات اسطورية ذات أعناق طويلة برأس أسد وقد التف كل عنقين بعضهما حول بعض ونقابل رأسيهما (قارن صلاية نمرس) كما استغل الفنان الفراغ الناتج عن تلاقي الذيلين فنقش بداخله نسر برأس أسد .

وتمثل (الصورة رقم ١٧٥ ج) طبعة لختم من اللازورد ، ارتفاعه ٣٨ سم وقطره ٣٥ سم من الوركاء ويرجع الى الفترة من ٣٢٠٠ الى ٣٠٠٠ ق. م. ومعرض في متحف برلين . تسجل مناظر هذا الختم رحلة قارب مقدس . ينقل شخصية هامة نقش في منتصف القارب بالتقريب وتمثل رجلا يلبس ثبة طويلة على هيئة شبكة وخلفه رجلا

يمسك عصا طويلة (شوكة) • كما يوجد رجل أمامه يمسك مجدافا
اتوجيه المركب • ويحمل المركب المذبح المقدس للالهة اناثا وقد اتخذ
شكل كبش فوقه درج ينتهى برمزين للالهة اناثا • هذا الختم له
مقبض من الفضة على شكل عجل صغير •

المثل الأخير لطبعة أحد الأختام الاسطوانية نشاهده في (صورة
رقم ١٧٥ د) وهو من الحجر وارتفاعه ٤٣ سم من تل بلا بالقرب من
الموصل ويرجع الى الفترة من ٣٢٠٠ الى ٣٠٠٠ ق م • ومعرض في
متحف العراق • وقد نقش عليه واجهة معبد ، يتقدمه رمزين الهيين
ثم هناك مجموعة من الرجال (ثلاثة) يقدمون الهيات المقدسة للمعبد
ويتوسطهم الرجل الذى يلبس ثقبه قصيرة على شكل شبكة • وهناك
مركب — على يسار الناظر — تحمل رجلين احدهما معه مجداف وآخر
يمسك عصا طويلة (شوكة) ثم هناك رجل ثالث ، فهل يسبح للوصول
الى المعبد ؟ •

النحت :

التماثيل الانسانية الفنية قليلة سواء في حضارة الوركاء أو حضارة
جمدة نصر • ولعل أهمها تمثال من الرخام لرجل ملتج يلبس عمامة
(صورة ١٧٦) • عثر عليه داخل اناثا (شكل ١٢٤) في مدينة الوركاء
ومعرض في متحف العراق ولم يبق منه غير الجزع • ويعد هذا التمثال
أقدم نموذج لنحت التماثيل ، فهو يرجع الى الفترة من ٣٢٠٠ الى
٣٠٠٠ ق م • تقريبا • ويدل على مقدرة الفنان على تشكيل انسان
من الحجر • لاحظ تطعيم العينين وتحديدتهما والعضلات الواضحة في
الصدر واللحية الغير طبيعية والمخددة تخديدا أفقيا بشكل غير مألوف
وان أصبحت بعد ذلك من مميزات العصر — ارتفاع هذا الجزء من
التمثال ١٨ سم •

ولا شك أنه من الصعب اغفال التحفة الجميلة التى اصطلح على
تسميتها بـ « رأس الوركاء » عند دراستنا لتاريخ فن هذه الفترة • على
أنه من الغريب اننا لم نعثر حتى الآن على مراحل التطور التى سبقت
هذه الفترة •



(شكل ١٢٤) تمثال لرجل ملتحى داخل اناء

نحت هذا الوجه (صورة ١٧٧) لامرأة سومرية ، قد تكون من عامة الشعب أو الكاهنات أو الملكات أو الربات ، من رخام أبيض ذى حبيبات غاية فى الدقة ، تتم عن أن بشرة الوجه تكاد تكون شفافة . وقد وفق الفنان على اضاء الرقة المتناهية على الخدين ، رغم عبوس الشفتين . ومن المحتمل أن العينين والحاجبين كاتتا مطعمتين بإداة أخرى غير الرخام ، كما أن الشعر كان — أغلب الظن — مغطى بطبقة أخرى لعلها الذهب .

الوجه ينطق بانوثة وحيوية فالخطوط الرقيقة التى تفصل بين الأنف وزوايا الفم تعكس تعبيرا يكاد يؤكد أن الفنان اعتمد على شخصية معينة بذاتها عند نحته هذا الرأس فهو « بورترية » لصاحبه . الرأس ارتفاعه ٢٠ر١ سم ويرجع الى الفترة من ٣٢٠٠ الى ٣٠٠٠ ق م ومعرض فى متحف العراق .

اهتم فنان بلاد النهرين بالتماثيل الحيوانية والدليل على ذلك ما تم العثور عليه من تماثيل حيوانية تدل على دقة ملاحظته ومهارته فى تلك

الفترة المبكرة من تاريخ بلاد النهرين • نذكر هنا على سبيل المثال تمثال لرأس كبش (صورة ١٧٨) عثر عليه في مدينة الوركاء ومنحوت من الحجر الجيري وارتفاعه ١٤ر٥ سم ومعرض في متحف برلين •

ولا شك أن المادة التي استخدمها في نحت هذا الرأس هي التي أجبرته على أن لا يخرج قرونا طويلة من رأس الكبش خشية الكسر وبذلك شكلها كجزء من كتلة الحجر في حين برزت قرون الماشية التي صنعها من البرونز •

ومن النماذج الجميلة للحيوانات المطعمة تمثال عجل من الحجر الجيري ؟ والفضة ، ارتفاعه ٨ سم وطوله ٨ر٣ سم وقد عثر عليه في مدينة الوركاء ويرجع الى ٣٠٠٠ ق م • تقريبا ومعرض في متحف العراق (صورة ١٧٩) • وقد طعم جسد العجل بقطع من الأحجار الملونة لتشير الى البقع الملونة من جسد العجل ، كذلك يلاحظ آثار فجوات لأزهار كانت — أغلب الظن — مطعمة بأحجار ملونة • وقد صنعت الأرجل من الفضة بطريقة تحاكي الطبيعة — ينقصه احدى الأرجل الأمامية • كما كانت العين مطعمة بمادة أخرى خلاف الحجر المنحوت منه • ويلاحظ اتجاه رأس العجل للناظر مخالفا بذلك محور الجسم •

الفصل الثالث

تاريخ الفن السومري

من ٢٨٥٠ الى ٢٣٥٠ ق م

يمثل الفن السومري مرحلة هامة من مراحل التطور الحضاري ،
ليس لسومر فقط بل لبلاد النهرين عموما .

النقش :

تم الكشف عن العديد من الألواح الحجرية المنقوشة نقشا بارزا
والتي كان البعض منها يزين - أغلب الظن - جدران المعابد ،
منها ما هو منقوش بمناظر دينية ومنها ما هو منقوش بمناظر أسطورية
ومنها ما هو منقوش بمناظر تمثل الحياة الحربية ومنها ما هو منقوش
بمناظر تمثل الحياة اليومية ، وتختلف هذه اللوحات في موضوعاتها كما
تختلف في طرق نقشها .

تعد اللوحة المعروفة باسم Figure aux Plumes أي « الشخصية
ذات الريش » ذات أهمية خاصة في تاريخ النقش في بلاد النهرين وقد
عثر عليها في مدينة تلو (مدينة جيرسو أو كيرسو القديمة) وهي من
الحجر الجيري وارتفاعها ١٨ سم وترجع الى ٢٨٠٠ ق م . تقريبا
ومعرضة في متحف اللوفر في باريس (صورة ١٨٠) والمنظر هنا نفذ
بطريقة الحز ويمثل صورة رجل ملتحي يلبس نقبة طويلة مشبكة
أما جزعه فهو عار وشعر رأسه كثيف يتدلى على الرقبة . وهناك
ورقتان مزخرفتان على شكل ريشتين تبرزان من تاج ؟ على رأسه .
وقد رفع يده اليسرى متعبدا أمام صولجانين (قارن دبوس قتال الملك
نعرمر المنقوش على لوحته) أعلى من قامته .

ويعتقد أنطون مورتجات Anton Moortgat أن لباس الرأس هنا لا علاقة له بالريش وقد يمثل الشكل القديم جدا للتاج الذي كانت تلبسه الآلهة السومرية والذي كان العنصر النباتي فيه هو الغالب وذلك قبل أن يصبح قرن الثور جزءا منه (١) .

ثم هناك الألواح الحجرية المربعة أو المستطيلة المنقوشة والمثقوبة في وسطها والتي تعد المصدر الرئيسي لتاريخ النقش البارز خلال هذه المرحلة . أما الغرض من هذه الثقوب التي تتوسط اللوحات فهو غير واضح حتى الآن (فهل هي قواعد لأعلام ؟ أو قواعد لقوائم أو محاور ؟ وفي هذه الحالة هل كانت هذه الألواح توضع أفقيا ؟) . لقد خلدت مناظر هذه اللوحات الأعمال التي قام بها صاحب اللوحة والاختفالات التي أقيمت بهذه المناسبة ، كما سجلت انتصارات الملك في حروبه المختلفة . هذا بجانب مناظر الوليمة والاستماع الى الموسيقى بالإضافة الى بعض المناظر الاسطورية التي قد تضم صورة ثور له رأس إنسان وقد هاجمه نسر له رأس أسد . وقد تشابهت هذه الموضوعات المتكررة في اللوحات المختلفة وبنفس الأحجام بالتقريب حتى أنه أمكن تكملة لوح عثر عليه في مدينة خفاجي بقطعة من لوح آخر عثر عليه في مدينة أور (صورة ١٨١) .

ولعل من أجمل اللوحات النذرية التي تسجل مشاهد من حفلات الشراب بقايا لوح من الحجر الجيري (طوله ٣٢ سم وعرضه ٢٩ سم) عثر عليه في خفاجي ويرجع الى الفترة بين ٢٧٠٠ الى ٢٦٠٠ ق م . وينقصه قطعة من جزئه الأسفل والطريف أنه أمكن تكملة بقطعة عثر عليها في مدينة أور (صورة ١٨١) . وقد نقش ثلاثة صفوف يعلو بعضها البعض فقد مثل في الصف الأعلى رجل جالس - على اليمين ، يمسك باليد اليمنى قدحا ويمسك باليد اليسرى جريدة نخل ؟ وقد وقف خادم أمامه وخلف الخادم نقش عازف القيثارة . وشاهد على اليسار - في نفس الصف - سيدة جالسة تمسك قدحا باليد اليمنى وجريدة نخل باليد اليسرى وتقف خادمتها خلفها ويقف أحد الأتباع أمامها .

(١) انطون مورتكات : الفن في العراق القديم ، مترجم ، بغداد ،

لاحظ النقب ذات الأهداب بالنسبة للرجال • وقد مثل في الصف الأوسط حيث يوجد الثقب رجلان يحملان اناءا بواسطة عصا طويلة ، يحمل كل منهما طرفها على كتفه • ويلاحظ أن الرجل الخلفى قد أمسك بيده القاعدة المستديرة التى يوضع عليها الاناء عند استخدامه • ثم هناك منظر — على اليسار — يمثل خادما يحمل صندوقا على رأسه ويمسك باحدى يديه سكيناً وأمامه عنزة • ونشاهد في الحقل الأسفل بقايا منظر لعربة حربية ؟ تجرها أربعة خيول وأمامهم خادموهم واللوح معروض في متحف العراق •

ثم هناك اللوح الذى كان يعرف باسم « لوح أورنينا » والذى يطلق عليه الآن « لوح أور ناشى » وهو من الحجر الجيرى وارتفاعه ٤٠ سم وقد عثر عليه في مدينة تلو ويرجع الى ٢٥٢٠ ق م • تقريبا واللوح محفوظ الآن في متحف اللوفر • وقد صور أور ناشى — أول حكام مدينة لجش — مرتين بحجم كبير بالنسبة لبقية الأشخاص المصورين معه • وخلفه في كل مرة صور خادمه خلفه بحجم أصغر منه بكثير وقد نقش الفنان أور ناشى في الحقل الأعلى واقفا ويحمل على رأسه سلة بها مواد بناء (قوالب من أحجار) • وقد يشير هذا الى أن الملك كان مهتما بالتشييد والبناء وتقف أمامه ابنته « لدا » التى مثلت بشعر طويل يسدل على كتفها بينما صور باقى الأبناء حلقى الرؤوس والذقون • والجميع هنا يرتدون نقبا تستر النصف الأسفل من الجسم بينما تترك الجزء الأعلى من الصدر والظهر عاريا • ونقش خلف ابنته « لدا » أربعة من أبنائه وقد زين رداء الملك وابنته بحواشى ذات أهداب وقد مثل على الجزء الأسفل من اللوح الملك جالسا — على اليمين — بمسك بيده قدحا ويستقبل ثلاثة من أبنائه يتقدمهم أحد كبار رجال الدولة • (صورة ١٨٢) •

وقد فضل الفنان في هذه الفترة مبدأ المواجهة ، أى لم يكتف بتمثيل الشخص من الجانب والصدر من الأمام فحسب ، بل أبرز الملامح الرئيسية في الوجه مثل العين والأف فضعفهما ، ولم يهتم بالفم والذفن • وعلى الرغم من الجمود الواضح في الأشخاص وعدم الاهتمام بتتابع قواعد المنظور • فقد وفق الفنان في ترتيب الأشخاص وتحقيق التوازن بين الملك واقفا في الحقل الأعلى على اليسار وبين الملك جالسا

في الحقل الاسفل على اليمين مما أدى الى خلق نوع من التماثل المستورد وقد افتقدت أشكال الأشخاص استدارة الجسم الا أن الفنان استطاع ترتيب الأشخاص بطريقة مقبولة حول الثقب .

وقد لا يعد هذا اللوح من القطع الهامة في تاريخ الفن ، وذلك بسبب ضعف تنفيذه ولكن لما لا شك فيه أن أور نانشي قد أدخل موضوعا كان يندر استعماله وهو ما يعرف بالمشاهد العائلية .

أما العمل الفني الشهير الذي يمثله لوح العقبان (*) أو لوح النصر فهو يشرك التاريخ والدين معا في تخليد ذكرى انتصار الملك انات^١ ملك لجش على مدينة أوما (جوخة حاليا) المجاورة ويعد من أقدم الآثار ذات القيمة التاريخية وهو لوح من الحجر الجيري يبلغ ارتفاعه كاملا ١٨٨ سم وعرضه ١٣٠ سم وسمكه ١١ سم وله قمة محدبة وقد عثر عليه في مدينة تلو ومعرض في متحف اللوفر (صورة ١٨٣) ويرجع الى ٢٤٧٠ ق م . تقريبا وقد عثر على أجزاء منه في أماكن متفرقة ، وهو منقوش نقشا بارزا على جوانبه الأربع . تمثل المناظر المنقوشة على الوجه شخصا بحجم كبير جدا ، يرتدى نقبة طويلة ذات زخارف رأسية ومثبتة في الخصر بحزام سميك ، أما الجزء فقد مثل عاريا وكسى الرأس بشعر غزير يصل الى الكتف ويميز هذا الشخص لحية طويلة مموجة وهو يمسك بيده اليسرى شبكة مملوءة من العرايا - تشير الى الأعداء ويمسك باليد اليمنى مقمعة للقتال (قارن مقمعة قتال نعرمر على صلاته) للقضاء عليهم . وقد تشير هذه الشخصية الكبيرة الى اله المدينة نجرسو والذي يرمز له بنسر بوجه أسد والذي نشاهده في أعلى الشبكة كمشبك لها .

تمثل مناظر الوجه الآخر لهذا اللوح صورا من العالم الدنيوى ، فيوجد في أعلى اللوحة على اليمين منظر يمثل مجموعة من العقبان . تحمل رؤوس القتلى من الأعداء ومن هنا استمد اسم هذا اللوح . ويوجد على اليسار كتية من لجش تمشي على جثث الأعداء في طابور منظم ويتقدمهم الملك اياتم ماشيا وقد يشير هذا المنظر الى أقدم غزو

(*) يطلق عليه الأخوة الزملاء في العراق « مسلة العقبان » .

منظم معروف فالجيش مزود بالسلاح ، ويمشى فى خطوط رتيبة ويتقدمه قائده • وقد لبس الملك نطاقا — ربما جلد سميك — مغضن — بشكل مائل ، غطى كتفه الأيسر ونصفه الأسفل • وقد لبس الجنود خوذة الحرب وحملوا دروعا تحميهم من الأكتاف الى الأقدام وقد قبضوا على حراب مشرعة الى الأمام (صورة ١٨٤) ونشاهد فى الجزء الأسفل من الصورة الملك وهو يضرب بالحربة ومن خلفه الجنود وقد حملوا حراهم مشرعة الى أعلى •

وقد حاول الفنان هنا اتباع قواعد المنظور ما استطاع الى ذلك سبيلا ، اذ مثل الجنود — فى الجزء الأسفل — فى الصف الأمامى أكثر انخفاضاً من الصف الخلفى وتخفى نصفه الأسفل ، الا أنه جعل الصف القريب من عين المشاهد أصغر نسبياً من الصف الخلفى البعيد مما يخالف قواعد المنظور •

وأخيراً يجب الإشارة الى لوح ندرى من البتيومين (القار) وجد فى مدينة تلو ويرجع الى ٢٤٣٠ ق • م • ويخص الكاهن دودو ، طوله ٢٥ سم وعرضه ٢٢ سم ومعرض فى متحف اللوفر (صورة ١٨٥) • وقد قسم اللوح الى ثلاثة حقول ، الأيمن وقد نقش عليه صورة صاحب اللوح عارى الصدر ويلبس ثبّة ذات خصلات وكان دودو الكاهن الأكبر لاله المدينة تتجرسو والذي يرمز له بنسر ناشرا جناحيه برأس أسد وهو المصور فى الحقل الثانى على اليسار وقد غرز مخليه على أسدين متعارضين فى تماثل يحاول كل منهما عض جناح من جناحى النسر • ويعتقد أن الأسدين قد يشيرا الى شعبى سومر واكد ؟ اللذين سيطر عليهما حاكم مدينة لجش ويعد هذا الرنك (الرمز) من أقدم رموز العالم •

ويعتقد اندريه بارو أن هذا اللوح جمع عناصر غير متجانسة فى تركيب لم يكن فحواه واضحاً لأول نظرة • فقد نقش على اللوح نسر له رأس الأسد بين أسدين ينهشان جناحيه والكاهن دودو عارى الصدر وعجل مضطجع على وشك أن ينهض على أقدامه • اتنا نواجه هنا —

في رأى اندريه بارو — لغة تصويرية رمزية لم يجد السومريون أنفسهم مشقة في حلها (١) •

لم ينتج أسلوب النقش على الأختام الاسطوانية في هذه الفترة أية إبداعات بمعنى المفهوم ، فالنحاتون كانوا متأثرين عند نحتهم لهذه الأختام الاسطوانية بالأسلوب الذى كان متبعاً في مناظر الحفلات والولائم التى كانت تسجل على اللوحات المربعة والمستطيلة السابقة الذكر • على أن أغلب المناظر التى سجلت على أختام هذه الفترة تسجل الحيوانات والانسان بل والمزج بينهما مثال ذلك طبعة الختم المثلة في (صورة رقم ١٨٦) وبها صورة • لما اصطلح على تسميته « بالرجل الثور » وهو مزج بين الانسان والثور وهو يحاول الفصل مرة بين حيوانين مفترسين •

التمائيل الحجرية :

يعود الفضل في اثناء حصيلتنا الفنية من ناحية الكم أم من ناحية تنوع الاسلوب الى التماثيل العديدة التى ترجع الى هذه الفترة سواء الحجرية أم المعدنية • على أن أغلب التماثيل التى تم الكشف عنها تشير الى النظام الاجتماعى الكهنوتى وقد عثر على أغلبها داخل المعابد • وأغلب هذه التماثيل تمثل أشخاصاً أيديهم متشابكة على صدورهم — أحياناً تحمل كؤوساً — وأعينهم — المرصعة مقلتها أو المنحوتة بشكل دائرة داخل تجويف العين — متجهة نحو السماء • وأكثر هذه التماثيل لرجال لحاهم طويلة ذات خطوط أفقية ووفراتهم ذات الخطوط المتموجة أو المتعرجة تتوسطها مفارق عريضة ، تسدل كل وفرة على جانبى الوجه فتصل الى الصدر وقد تصل الى اللحية • ثم هناك تماثيل لرجال برؤوس صلعاء (صورة ١٨٧) •

لم يراع الفنان السومرى التمثيل الواقعى بالنسبة الى تماثيل الملوك • فقد التزم بقواعد وقيود معينة تتمثل في المبالغة في تمثيل بعض الاعضاء مثل سعة العيون وكبر الأذن • فهو فن اقرب مايكون الى الفن الرمزى ، اما تماثيل الحيوانات فقد اتبع فيها الفنان التمثيل الواقعى •

(١) اندريه بارو : سومر ، فنونها وحضارتها ، مترجم ، بغداد

يلبس الرجال ثقبه متوسطة الطول ، محلاة بحواشي ذات أهداب ، تشد حول الوسط بحزام طويل سميك أما الجزع فهو عار • وقد نحت الأقدام منفصلة عن الحجر تسندها دعائم أحيانا • وتلبس النساء عباءات — مزخرفة أحيانا — تغطي جزء من الكتف وكانت الوجوه مستلثة وقد يكون شعر الرأس مضمفور أما العيون فكانت — في الغالب — مطعمة •

ويحدد فرانكفورت تطور نحت التماثيل في هذه الفترة على أساس مكتشفاته وملاحظاته الخاصة به ، فهو يعتقد أن الأسلوب الذي كان تكعيبيا وهندسيا قد أصبح واقعيا ، أى أن الفنان كان يجتهد أكثر فأكثر لرسم واقع منظور ذي تفاصيل تشبه الحياة ومميزات فردية وشخصية • وبعبارة أخرى أن الفنان انتقل من التجريد الى التصوير • فالعيون الكبيرة المحذقة لبعض التماثيل تبدو مركزة على مشهد بعيد ، فالشفاه مطبقة ولكن صرامة الأجسام وحدة نظرات العيون أكبر أيضا — في رأى اندريه پارو — من الكلمات (١) •

ان من هذه التماثيل الحجرية التي قد تشير الى المتعبدين من يعث الخوف والرهبنة التي تنتاب الانسان في حضرة القديسين •

ومن أشهر التماثيل في هذه الفترة تمثالان ، عثر عليهما في مدينة اشنونا (تل اسمر) ضمن مجموعة تتكون من ١٢ تمثالا • احدهما تمثال لرجل منحوت من حجر جيسى ، ارتفاعه ٧٢ سم ويرجع الى الفترة من ٢٨٠٠ الى ٢٦٠٠ ق • م • وهو معروض في متحف العراق • وهو تمثال نذرى يتميز بعينين واسبعيتين مطعمتين بمقلتين دائرتين وحاجبين مقوسين يبلغان الأثف ، وذقن مفرطة في الطول ذات خطوط أفقية ، وشعر يتوسطه مفرق عريض ، يسدل على جانبي الوجه ليصل الشعر باللحية والكتف • وقد يعيب هذا التمثال صغر حجم اليدين المتشابهين في وضع تعبدى فوق الصدر بالنسبة للذراعين • وقد شكل الجزء الاسفل من التمثال بشكل اسطوانى يكسيه ثقبه طويلة ذات أهداب • أما الجزع فهو عار وقد لون الشعر بالقار (صورة ١٨٧ أ) •

(١) اندريه پارو : سومر ، فنوها وحضارتها ، مترجم ، بغداد ،

أما التمثال الآخر فهو لامرأة ، ارتفاعه ٥٩ سم ومعرض أيضا في متحف العراق وهي ترتدى نطاقا يغطي الكتف الأيسر ولها وجه مستدير وعينان واسعتان مطعمتان بمقلتين مستديرتين ، وقد وضعت اليد اليسرى مضمومة على الصدر وأمسكت باليد اليمنى كوبا ؟ ويعيب هذا التمثال أيضا صغر حجم اليدين بالنسبة للذراعين (صورة ١٨٧ ب) ويعتقد فرانكفورت أن التمثالين لاله والهة ، ويرى اندريه بارو فيهما تماثيل لملك اشنونا وملكتهما في تلك الفترة (١) .

انتقل فن النحت بعد ذلك من النحت ذى الحافة المستوية الى التكور . فقد ظهرت مجموعة من التماثيل للرجال والنساء ذات رؤوس مستديرة ، تعلو وجوهها ابتسامة هادئة وهي غالبا تماثيل صغيرة من حجر جبسى أو المرمر أو احجار اخرى وكانوا يرتدون ملابس عرفت اصطلاحا بالمهدبات . وكانت هذه التماثيل التى تمثل التضارعات المستمرة للرجال والنساء - توضع أغلب الظن - فى قدس الأقداس عند قدم الاله (أو الالهه) أو فوق مائدة القربان .

ومن خير تماثيل هذه الفترة تماثلان احدهما لموظف كبير يدعى « ابيه - أيل » (وفى قراءة أخرى ابيخ - أيل) وهو منحوت من الألبستر ، وارتفاعه ٥٢ر٥ سم . وقد عثر عليه فى مدينة مارى (تل الخريرى) ويرجع الى الفترة بين ٢٦٠٠ الى ٢٥٠٠ ق . م . ومعرض فى متحف اللوفر . وقد مثله الفنان جالسا على مقعد اسطوانى بدون مسند يشبه السلة وقد سجل على ظهر اسمه ووظيفته وهو أصلع الرأس ، ذو لحية محورة بعناية بالخصلات العمودية والثقوب التى قد تمثل الخصلات . وقد وضع يديه متشابكتين فى وضع تعبدى على صدره العارى . كما رصع الفنان العينين بالصدف واللازورد داخل اطار من القار وألبسه نقبة طويلة ذات أهداب تشبه صفوف الغنم (فروة ؟) وينقص التمثال القدمين (صورة ١٨٨) .

التمثال الثانى الذى يجب الاشارة اليه هو تمثال لمغنية تدعى أورنانشى من حجر جبسى ، ارتفاعه ٢٠ سم وقد عثر عليه فى مدينة

(١) اندريه بارو : المرجع السابق ص ١٥٦ .

مارى أيضا ويرجع الى الفترة بين ٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق م وهو معروض
بالمتحف القومى بدمشق ويعد هذا التمثال والتمثال السابق لاييه - ايل
(صورة ١٨٨) من أجمل تماثيل هذه الفترة التى عثر عليها فى مدينة
مارى • وقد سجل على هذا التمثال اسم المغنية ووظيفتها وهى تلبس
رداءا فريدا يصل الى فوق الركبة (١) وهذا الرداء غير معروف فى الفن
العراقى • وهى تجلس على وسادة برجلين متشابكتين مفتوحتين وهذا
وضع فريد أيضا ليس فى العراق فحسب فى كل فنون الشرق القديم
(صورة ١٨٩) • ويلاحظ الاستدارة فى الجزء الأسفل من الجسم
والتكيب فى الجزء الأعلى وقد وفق الفنان فى نحت ملامح الوجه
المتلىء قليلا والأنف الرقيق المعقوف والفم المتسم قليلا والشفيتين
الصغيرتين والشعر الجميل المتوج المسترسل فى خصلات خلف الظهر
وقد رصع العينين الكبيرتين بالصدف واللازورد • وينقص التمثال
القدمين •

ويعبر هذا التمثال عن استقلال فى الأسلوب وحرية فى التصميم

التمائيل المعدنية :

اهتم السومريون بجانب التماثيل المنحوتة من الأحجار المختلفة
بمسبوكات المعادن منذ أوائل الألف الثالث ق • م • فقد عرفوا النحاس
والفضة والبرونز والذهب والإلكتروم وتركوا لنا أعمالا مختلفة تنافس
التمائيل الحجرية وإن لم تكن على صورتها •
واليكم أمثلة لبعض التشكيلات المعدنية •

تمثل (صورة رقم ١٩٠) عربة ذات عجلتين تجرها أربعة من
الحيوانات - قد تكون حمير وحشية ذات عيون مطعمة بالصدف ،
ذولها ٧ر٢ سم • وقد عثر عليها فى تل اجرب وترجع الى الفترة بين
٢٧٠٠ - ٢٦٠٠ ق • م • وقد صفت الحيوانات جنبا الى جنب ويمسك
الزمام قائد المركبة وهو رجل ملتج ذو شعر طويل باليد اليسرى وقد

(١) يعتقد اندريه بارو أنها تلبس سروالا يصل الى ما فوق الركبة
حتى يسهل لها الحركة كراقصة ومغنية ، انظر المرجع السابق ص ١٧٦ •

ثبت الجزء الباقي من الزمام حول قطعة وسطية مثبتة في محور عجلة العربة. أما يده اليمنى فهي حرة ربما كانت تمسك سوطا أو ما يشبه ذلك . ولا يوجد في العربة حاجزا يحمي قائد المركبة ، مما قد يوحي بأنها ليست عربة حربية بل عربة كانت تستخدم في أغراض أخرى . وهذه العربة بما فيها من جهد وتعقيد وصغر حجم دليل على مهارة الصنائع في بلاد النهرين في تلك الفترة المبكرة والعربة معروضة في متحف العراق وقد شكلت من النحاس .

عثر في بلدة خفاجي على تمثال من البرونز (صورة ١٩١) لمصارعين ، ارتفاعه ١٥٢ سم ومعرض في متحف العراق ، والمصارعان ملتحمان في حلبة المصارعة وقد ظهرا عاريين الا ما يستر عورتهم . وقد حمل كل منهما قدرا كبيرا على رأسه لا يتناسب وحجم المتصارع ، وقد يكون الهدف من هذه الرياضة أن المشارك فيها يجب عليه أن يحافظ على توازن هذا القدر على رأسه حتى لا يسقط ؟ ولذلك نشاهد المصارع وهو يضغط على كتف الآخر ويبتعد برجليه الى الخلف ويمسك بيديه حزام الخصم ولعل الفائز هو الذي يحافظ على توازن هذا الاناء الضخم .

تعد رؤوس الثيران التي خلفها السومريون والتي كسيت بصفائح رقيقة من الذهب وطعمت باللازورد من روائع الفن السومري وهي تنطق بمقدرة الفنان الذي استطاع أن يشكل هذا الحيوان بصورة تقرب من الواقع مع بعض الاضافات الزخرفية .

وتعد القيثاراة (أو الجنك) التي تم الكشف عنها في المقبرة الملكية في أور وترجع الى الفترة ما بين ٢٦٥٠ الى ٢٥٥٠ ق . م . من أجمل هذه التحف وهي معروضة في متحف العراق وارتفاعها ١٢٠ سم . وقد طعم الصندوق الصوتي لهذه الآلة بالأصداق واللازورد ومادة أخرى حمراء تشبه العقيق . أما رأس الثور (صورة ١٩٢) التي تتوج الصندوق الصوتي فهي من الخشب المغطى برقائق من الذهب أما اللحية والعرف فهما من اللازورد ، وقد رصعت حواف جسم الآلة بأشكال هندسية باللازورد والصدف ومادة حمراء تشبه العقيق . وقد صور على صدر القيثاراة مناظر مختلفة مطعمة بالصدف .

(م ٢٢ - تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم)

وأخيرا يجب الإشارة هنا الى التحفة الرائعة التى تمثل تيسا واقفا على رجليه الخلفيتين بينما قيدت رجلاه الأماميتان بشجرة مزدهرة وهى شجرة ذات فرعين وفق الفنان فى اظهار التماثل بينهما وقد صنع جسم التيس من الخشب وقد استخدم الفنان صفائح الذهب لكسوة جزع الشجرة المحورة ولرأس التيس والرجلين واستخدام اللازورد فى الكتفين وفرو البطن واللحية بينما استخدم الصدف لتمثيل فرو الظهر • ولقد شكلت القرنان والشعر واللحية من الأصداق واللازورد ثم لصقت بالقار • واستخدم الفنان حامل خشبى يبرز من ظهر التيس لتقوية الجسم وأستغله كقاعدة ربما كانت تحمل وعاءا صغيرا خصص لهدف ما (صورة ١٩٣) • وقد ارتكزت المجموعة على قاعدة مستطيلة مكسية برقائق من الفضة ومزخرفة بأشكال هندسية اتخذت اللون الأحمر الوردى والأبيض • لم يوفق العلماء حتى الآن فى تفسير هذا المنظر • فهل له مغزى دينى ؟ هذه التحفة معروضة الآن فى المتحف البريطانى ويصل ارتفاعها الى ٤٥٧ سم •

الفصل الرابع

(أ) تاريخ الفن الأكدي

من ٢٣٥٠ الى ٢١٥٠ ق.م.

استمد الفن في العصر الأكدي أصوله من الفن السومري ولكنه لم يبق فنا جامدا ، رغم قلة ما عثر عليه من النتاج الفني ، بل أضيف إليه العديد من العناصر الفنية الجديدة . وتميز بالتمثيل الحيوي وتحرر من بعض القيود السابقة ، وحاول الفنان تمثيل المشاهد تمثيلا واقعيا . فأتبع قواعد المنظور في بعض أعماله ، وتحرر من التجريد وانطلق الى حرية التكوين في أعمال أخرى .

النقش :

لوح نرام - سين :

ولعل أروع ما وصلنا لفن النقش في هذه الفترة هو لوح « نرام - سين » والذي اصطلح على تسميته « بلوح النصر » ويعد أعظم عمل فني أكدي ، يعبر عن الروح الأكديّة تعبيرا تاما ، وذلك بعد أن تحرر من قواعد الماضي فقد نقش عليه انتصار الملك « نرام - سين » على قبيلة لولوبى التى سكنت المناطق الجبلية الشرقية .

هذا اللوح - رغم سوء حاله الراهنة - ما زال من أحسن الأعمال الفنية في النقش البارز في بلاد النهرين ، فهو عبارة عن لوح من الحجر الرملى الضارب الى الحمرة ، له قمة مدببة ، ويبلغ ارتفاعه ما يقرب من مترين وعرضه - فى أوسع أجزائه - ما يقرب من المتر . وهو منقوش على وجه واحد بنقش بارز . وقد عثر عليه فى مدينة سوسة ومحفوظ الآن فى متحف اللوفر .

أقام الملأء « نرام - سين » هذا اللوح فى مدينة سيار ، مدينة الاله شمش اله الشمس وقد سجل عليه نص أحدث باللغة الأكديّة

يشير الى أن الملك « شترك نخدى » ملك علام قد نقل هذا اللوح بعد ألف عام الى مدينة سوسة حيث عثر عليه هناك (١) .

نشاهد على قمة هذا اللوح ثلاثة نجوم ترسل أشعتها ولعلها ترمز الى الهة السماء وجيشين ملتحمين في منطقة جبلية ذات أشجار . ونرى المحاربين الأكديين بخوذاتهم وهم يصعدون الجبل في صفين ، يعلو احدهما الآخر ، وهم يحملون الأعلام والحرا بأيديهم اليمنى ، بينما نوا أذرعهم اليسرى الى صدورهم قابضين على أسلحة أخرى تشبه العصي . وقد حمل أحدهم قوسا . وقد تميزت هذه اللوحة بالحركة وبعدت عن الجمود وهى القاعدة التى طغت على كل الفن الأكدي ، فنشاهد حركة المنتصرين العاصفة الى الأمام وهم يصعدون الجبل المقضاء على العدو وانهزام الجيش المضاد أمامهم ، بعد أن تبعثت قواته بين موتى وأسرى وجرحى . فالخطوط المتموجة التى يعلو بعضها البعض الآخر تمثل ارتفاع الأرض حتى تصل الى الجبل المخروطى الذى يتوج قمة اللوح . وقد وقف أمامه البطل « نرام - سين » وقد توج بخوذة ذات قرنين ، أحدهما من الأمام والآخر من الخلف ، ينسدل من تحتها شعره على كتفيه وله لحية مفرطة فى الطول تصل الى صدره (صورة ١٩٤) وتسليح بفأس وسهم . ويفوق حجمه كل المحاربين الذين معه وهو يثأر بقدميه عدوين متشابكين ساقطين ، بينما سقط ثالث من أعلى الجبل وأصيب رابع أمامه بسهم فخر صريعا ويتقدم خامس اليه رافعا يديه علامة الاستسلام . وقد جعل الفنان « نرام - سين » محط اهتمام فى اللوح كله . ولا شك أنه يشكل بؤرة التكوين الفنى كله .

ولا شك أن هناك فرق واضح بين لوح العقبان الذى يتمثل فيه كل الطاقة والقوة ويفتقد الى الحركة التى يتميز بها لوح « نرام - سين » . ففى لوح العقبان نلاحظ تسلسل الحوادث بدقة ورغبة الفنان فى الوصول الى الوضوح التام . أما فى لوح « نرام - سين » فلم يلتزم الفنان بقيود الفن الماضى وترك لحياته العنان حتى وصل الى الابداع الذى نشاهده فى هذا اللوح . فقد وفق الفنان فى التوزيع العام للمنظر ،

(١) Pierre Amiet, in Propyläen Kunstgeschichte, Band 14, Berlin, 1975, S. 196 f.

كما مثل الأشخاص بصورة طبيعية واهتم بالثياب التي تكاد تشف
نما تحتها •

ان مناظر اللوح مليئة بالحركة ، فالحرب مشرعة الى أعلى والأرجل
متسلقة والنظرات صاعدة ، كل هذا يتجه الى أعلى حيث يقف البطل ؛
بؤرة الصورة ومركزها • وهناك توازن أيضا بين الحركات الصاعدة
والأشعة النازلة من النجوم - الممثلة لآلهة السماء - التي تبارك
انتصار الملك •

الأختام الأسطوانية :

يتضح لنا تطور الفن في العصر الأكدي في ميدان النقش على
الأختام الأسطوانية أيضا • وهى فنون الزخرفة الصغرى • فقد تميزت
بعض نقوش هذه الأختام بتجسيم القوام وليوته والاهتمام بتفاصيل
الثياب وكانت مناظر القتال مع الحيوانات - مثل الأسد والجاموس
من المواضيع المحببة التى نقشت كثيرا على هذه الأختام • وقد اهتم
فنانو العصر الأكدي عند نحت أختامهم بمواضيع مأخوذة من العالم
الأسطوري • مثل تصوير جلامش وصديقه انكيدو وهما يقضيان على
الحيوانات من أسود وجاموس فى سهولة ويسر •

ومن أجمل الأختام التى يجب الإشارة إليها ختم شار كالى شارى
الأسطوانى وهو يسجل موضوعا مترابطا بالأسلوب التقليدى وفيه
وحدتان متعارضتان ، أحدهما يصور بطل (جلامش ؟) عار الصدر
فيما عدا حزاما ، ذا لحية طويلة ذات صفائر ويتميز شعره بوجود ثلاث
خصلات دائرية على كل جانب • وقد ركع على احدى ركبتيه وثنى
الأخرى وظهر الجزء الأسفل من جسمه من الجانب ، بينما ظهر جزعه
ووجهه من الأمام وقد مسك وعاءا بكلتا يديه يتدفق منه ماء ، وأمامه
جاموسة ذات قرنين ملتوين ، حاول الفنان اظهارهما من الأمام ،
مما اضطره الى انحراف رأس الجاموسة حتى تشرب من الماء المتدفق
من الاناء • أما الوحدة الثانية من مناظر هذا الختم فهى تمثل نفس
المنظر وكأنه معكوس من المرآة (اصورة ١٩٥) صور هذا المنظر

بجانب جدول ماء ، أشير اليه بشريط عريض من الخطوط المتوجة . ولا شك أن لهذا المنظر مغزى أسطوري لم نصل اليه حتى الآن .

ومن المواضيع الأسطورية أيضا بصمة ختم (صورة ١٩٦) نرى فيها جلجامش وقد ركع على إحدى ركبتيه وثنى الأخرى وراح يخنق أسدا هائلا ، ويكاد يقذف به في الهواء ، أو يطاأ بقدمه عنق جاموسة ذات قرنين وقد أمسك بإحدى يديه العاريتين أحد قرنيها وأمسك بالأخرى ساقا من الساقين الخلفيتين (صورة ١٩٧ أ) .

والرجل الثور وهو يصارع اسدا وجلجامش وهو يقضى على ثور بعد أن رفع رجله الخلفيتين الى اعلى (صورة ١٩٧ ب) .

ثم هناك بصمة أخرى تمثل أسطورة إيتانا الراعى الذى حمه نسر ضخم وحلق به في الفضاء . لاحظ كلاب القطيع التى تحلق فى أجواء السماء بعد أن اختفى راعيها فجأة (صورة ١٩٨) .

لم يكتف الفنان الأكدي بالمواضيع الأسطورية بل تعداها الى المواضيع العقائدية والدينية نذكر هنا على سبيل المثال بصمة ختم تمثل آلهما واقفا داخل عربة يجرها أسد مجنح ، على ظهره سيدة عارية تخرج أشعة من يديها (صورة ١٩٩) وهى تنظر الى أحد رجال الدين الذى يسلك بإحدى يديه وعاءا يتدفق منه شراب . وقد يسهل علينا وصف هذا المشهد ولكن من الصعب تفسيره .

هذه أمثلة تدل على حرص الفنان الأكدي على الاداء المعبر وتمثيل الفكرة بوضوح ما استطاع الى ذلك سبيلا واهتمامه بالمواضيع الأسطورية والدينية التى يصعب علينا تفسيرها رغم سهولة وصفها .

التمائيل :

لم يبق لنا من التماثيل الملكية التى ترجع الى هذه الفترة سوى كسر محطمة . ولا يوجد تماثيل كامل حتى الآن ، على أن هذه البقايا قد تشير الى تحكم الفنان فى الأحجار الصلبة مثل الديوريت وسهولة تعامله معها .

وقد وصلت إلينا بعض الرؤوس ، لعل أهمها ما عثر عليه في بلدة « بسماية » (مدينة أدب القديمة) والرأس يصور رجلاً ملتجياً يلبس عمامة (صورة ٢٠٠) وقد وفق الفنان في اظهار ملامح الوجه والرأس معروض في متحف معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .

يعد الرأس البرونزي الذي اكتشف في مدينة نينوى والذي يعتقد البعض أنه يمثل رأس الملك سرجون ويعتقد البعض الآخر أنه يمثل رأس الملك « نرام - سين » (١) من أروع الرؤوس التي تم تشكيلها في هذه الفترة ودليلاً على الفن الرفيع للنقش على المعادن .

ورغم الكسر الواضح في العين اليسرى فهناك بسمة خفيفة على الشفتين الرقيقتين ويلاحظ الخصلات حول الشفتين وضافات اللحية ، كما شد شعر الرأس حول الجبهة وعقد خلف الرأس في شكل لمة ، أمسكت بثلاث حلقات من الذهب . وهناك أكليل على شكل صغيرة من شعر ملتفة حول الرأس تستدق باتجاه الجبهة (صورة ٢٠١) والرأس ارتفاعه ٣٦٦ سم ومعرض في متحف العراق في بغداد .

(١) انطون مورتيكات ، الفن في العراق القديم ، مترجم ، بغداد ،

(ب) عصر النهضة السومري

من ٢١٥٠ الى ٢٠٠٠ ق م

النقش :

اهتم الملوك والأفراد في هذا العصر بتسجيل دعواتهم والتماسهم الى الآلهة والأرباب على ألواح حجرية ، فقد كانت هى الوسيلة الوحيدة التى تنقش عليها مناظر تقديم القرбан والتقرب الى الآلهة بالصلاة والدعوات ولكن للأسف فإن أغلب ما تم الكشف عنه من ألواح مهشم وقد وفق أخيرا Legrain فى ترميم لوح « اور نمو » (صورة ٢٠٢) من القطع الحجرية التى عثر عليها فى معبد نانا فى أور . وقد اقتصر موضوع هذا اللوح على الأمور الدينية وتمجيد الملك الذى أقام المعبد وحفر القنوات وجلب السلام . واللوح من الحجر الجيرى ويبلغ ارتفاعه ٣٠٥ سم وعرضه ١٥٠ سم ومحموظ فى متحف جامعة بنسلفانيا بى فلادلفيا ، ويتميز بقمته البيضاء . وقد عاد الفنان هنا الى التقسيم التقليدى المتمثل فى حقول ، يفصل شريط عريض بين كل حقل وآخر ، حرصا على الوضوح والدقة . اللتين بقيتا صفة جوهرية للشخصية السومرية .

وقد نقش فى أعلى اللوح الشمس (أو نجم) والقمر . ولعل الجزء الواضح فى هذا اللوح هو الذى يمثل الملك « أور - نمو » وقد صور مرتين فى وضعين متقابلين وهو يؤدى شعيرة سكب الماء على جذع شجرة مثبتة فى اناء . وفى الشمال يصب الماء أمام الهة وفى اليمين يؤدى نفس الشعيرة أمام اله (صورة ٢٠٢ أ) ونشاهد خلف الملك - فى المنظرين - رجلا رافعا يديه فى وضع تعبدى . ونرى فى حقل آخر الملك يحمل أدوات المعمار وقد ظهر أحد الاتباع وهو يساعده لثقلها وقد صور الملك خلف أحد الآلهة .

لقد أخذت الآلهة - بعد أن صورت فى هيئة بشرية - تشترك فى شئون البشر أكثر من أى وقت مضى .

كذلك يجب الاشارة هنا الى النقش على الأواني الحجرية ، فقد
نقش على الجدران الخارجية لمزهرية من حجر الستيتات Steatit
عثر عليها في مدينة تلو ومعرضة في متحف اللوفر ، وتعرف اصطلاحا
« بالكأس المقدس » للملك جوديا نقوش زخرفية تتكون من ثعبانين انتقا
حول عمود يرتفع الى شفة الكأس وكأنهما يحاولان أن يشربا من السائل
الموجود بداخلها . في حين يقف تينان مجنحان كحارسين خلفهما
ويمسكان بمخالبهما الأمامية عصا ذات عروة في مقدمتها . ويتكون
التين من جناحي نسر ومخالبه ورأس وبدن أفعى وله تاج بقرنين
سما يدخله في زمرة الآلهة .

أما بصمات الأختام التي ترجع الى هذا العصر سواء التي ترجع
الى عهد جوديا أو الى عهد أور نمو فأغلبها يمثل تقديم متعبد الى اله
أو ما شابه .

النحت :

اشتهر عصر النهضة السومري بتمائيل جوديا الديوريتية (*) العديدة
اذ وصل ما تم الكشف عنه حتى الآن أكثر من ثلاثين تسانا ، معظمها
معرض في المتاحف العالمية وقلة منها ضمن مجموعات خاصة . وقد مثل
جوديا في هذه التماثيل اما واقفا بجلال الملوك ووقار رجال الدين
وهما خاصتين نادرا ما نجدهما يمثل هذه القوة والبساطة واما جالسا
(صورة ٢٠٣) وهو مشبك اليدين بكفين رقيقين ذات أصابع رشيقة
وأظافر دقيقة . تصور هذه التماثيل جوديا وكأنه في حضرة الاله
بملابس الكهنة التي تتمثل هنا في رداء يترك كتفه وذراعه الأيسر عاريين
بطيات قليلة عند الأبط وذيل مستقيم بدون زخارف .

(*) كان الديوريت يستورد لصلابته ولونه الازرق المسود من الجزيرة
العربية « بلاد ماجان » أنظر : أندريه بارو ، بلاد اشور مترجم ، بغداد ،
١٩٨٠ ، ص ٢٤٦ .

الوجه ممتلىء بعينين محدقتين لوزيتين ، وحاجبين مقوسين يبلغان أعلى الأنف ، وعلى الرغم من امتلاء الوجنتين فقد برزت عظامهما . والفم صغير مقبول والذقن مدبب وعمامة واسعة محببة تصل الى منتصف الأذن - وان وجدت تماثيل له تمثله حليقا بدون شعر أو عمامة . أما الجسم فهو قصير مكثز والرقبة غليظة قصيرة ، حتى تكاد أن تلتصق الرأس بالكتفين ، أما القدمان فهما ضخمتان حافيتان . وللأسف فإن أغلب هذه التماثيل قد فقدت رؤوسها وقد عثر على بعضها . ورغم التلف الذى ألم ببعض هذه التماثيل إلا أنه لم يفقدها قوتها الروحية .

على أنه يجب الإشارة هنا الى تمثال فريد يمثل جوديا واقفا وقد حمل في يديه اناءا عرف « باناء الخصوبة » وقد تدفق منه الماء على الجانبين في خطوط أربعة متموجة ملئت بالأسماك وهى تنزل على الأرض لتبعث الحياة والخصب فيها (صورة ٢٠٤) وتتسم تماثيل جوديا بالواقعية ودقة الاخراج وجودة الصناعة .

ثم هناك أيضا التمثال الذى يطلق عليه اصطلاحا « زوجة جوديا » (صورة ٢٠٥) وهو منحوت من حجر السيتيات وارتفاع الجزء الباقي منه ١٧ سم وقد عثر عليه تلو ومعرض فى متحف اللوفر وهو يمثل سيدة متعبدة قد تشبه جوديا لحد ما وهى تلبس ثوبا من قطعتين احدهما فوق الآخر ومزين بصفائر وعقد ، ويحلى جيدها عقد يتألف من خمس حلقات ، الواحدة فوق الأخرى وقد شد شعرها بمنديل ينتهى بشريط رأس رفيع . وقد اهتم الفنان فيه بتفاصيل الوجه والثياب واتقن الاخراج .

وأخيرا يجب الإشارة هنا الى تمثال لاور نتجرسو ابن جوديا وهو مفقود الرأس وقد نحتته الفنان بنفس الأسلوب الذى نحت في تماثيل والده إلا أن هذا التمثال تميز ببذعة جديدة تتمثل فى زخرفة القاعدة بمجموعتين لمقدمى الجزية من الأجانب الذين جثوا حاملين سلالا مليئة بالآوانى . وقد حل هذا المنظر - أغلب الظن - محل منظر الملك الذى يطاء بقدميه أعداءه - واكتفى بتركهم يقدمون الجزية وينعمون بالحياة (صورة ٢٠٦) .

بجانب هذه التماثيل وجدت مجموعة لتمثيل حيوانية ، لعل أهمها
انثيران ذات الرؤوس البشرية التي ترقد هادئة وتتدلى من وجوهها
الضفائر وقد توجت بتاج مزود بمجموعة من قرون منتظمة طبقة فوق
أخرى وتستدق حينما تتكوم ويتوسط ظهرها تجاويف وجدت فارغة ،
ربما خصصت للبخور أو العطور أو المراهم أو لكى يثبت فيها رمز
مقدس أو تمثال لاله (صورة ٢٠٧) •

استمرت في هذه الفترة أيضا المسبوكات المعدنية فظهرت تماثيل
صغيرة مختلفة من المعادن بجانب دمي طينية لنساء ورجال وآلهة وشياطين
في أوضاع مختلفة •

الفصل الخامس

(أ) العصر البابلي القديم

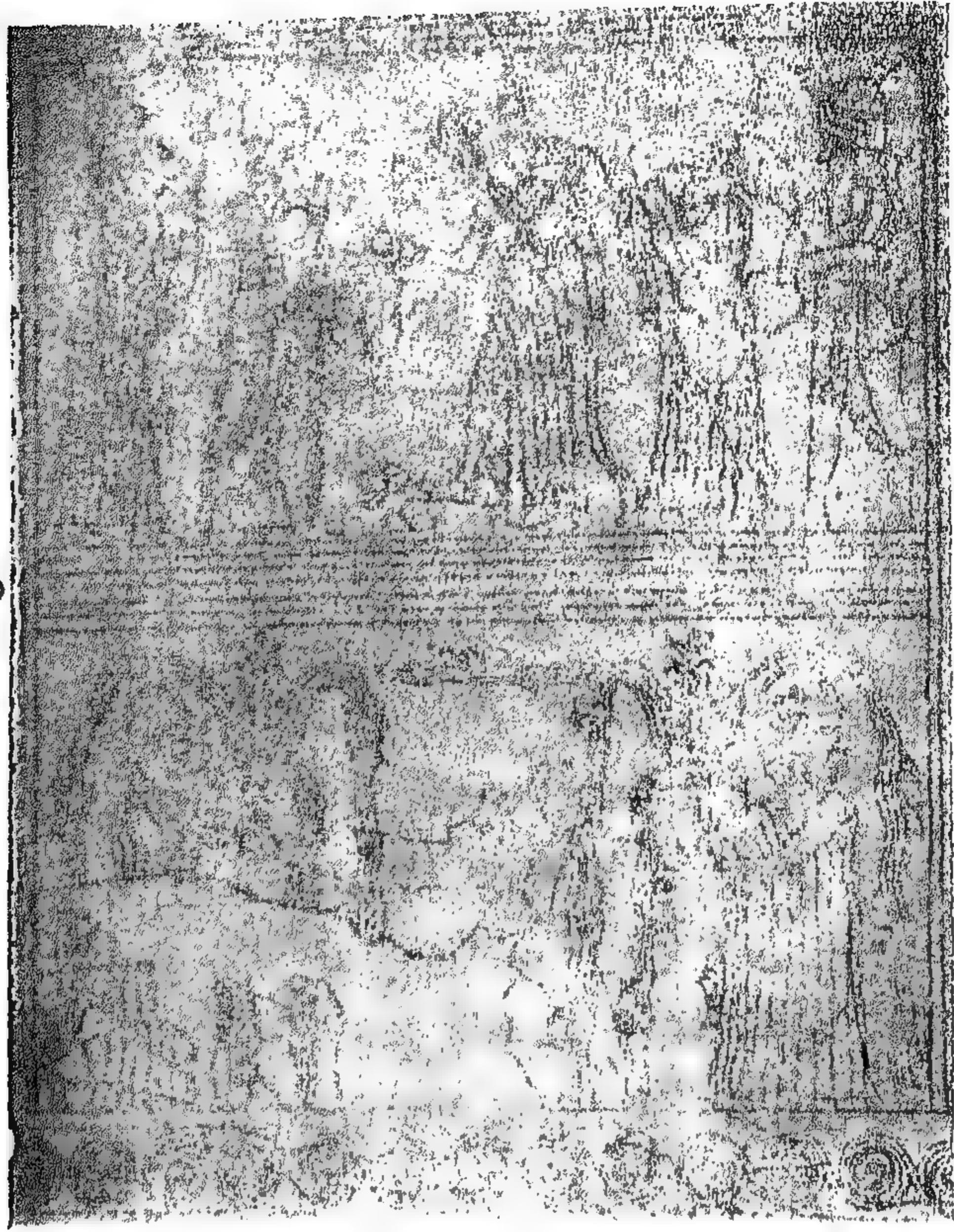
٢٠٠٠ الى ١٦٠٠ ق م .

التصوير :

نم تكشف الحفائر عن أى تصوير جدارى يرجع الى عصر جوديا أو الى عصر أى من ملوك الأسرة الثالثة فى أور . الا أن الاكتشافات التى تمت فى قصر الملك « زمرى ليم » فى مدينة مارى (الذى حكم من ١٧٨٢ الى ١٧٥٩ ق م) أثبتت وجود تصاوير جدارية كانت تزين جدران هذا القصر . ولا شك أن هذه اللوحات لها قيمتها الفنية بالنسبة لتاريخ الفن ، ليس فى مدينة مارى فقط بل فى كافة بلاد النهرين .

ولعل أهم هذه الصور الجدارية ما يعرف اصطلاحا باسم « تنصيب زمرى ليم » وهو تصوير جدارى صور على قاعدة مزخرفة .

ويظهر فى القسم الأعلى من المنظر الرئيسى حاكم واقف فى ثوب واسع ذى شرائب مزدوجة وقبعة بيضاوية طويلة ، وقد رفع يده بالتحية الالهة الواقعة أمامه (عشتار) ، وهى ترتدى ثوبا طويلا مشقوقا بالطول ، يظهر أحد ساقها ، وقد ضغطت بقدمها اليمنى على أسد راقد فاغرا فاه . وتسك باليد اليسرى المتدلية الى أسفل بسيف يشبه المنجل . وتقدم باليد اليمنى الصولجان والقرص الى الملك ، وهما رمزا السلطان ، ويترفع من كل من كتفها مقمعة بين فأسين ؟ ويظهر جزء من تاجها السماوى ذى القرون الأربعة وقد صور من الجانب (شكل ١٢٥) . وقد وقف خلف الملك ربة ؟ متعبدة ، ومثلها خلف الالهة عشتار وهناك شخص ثالث يلبس قبعة بها قرنين خلف الربة المتعبدة خلف الالهة عشتار .



شكل ١٢٥ تصوير جدارى يمثل تنصيب زمرى ليم

وقد صور فى القسم الأسفل من المنظر الرئيسى الهتان ، تحمل كل منهما زهرية فوارة يخرج من كل منهما نبتة بين جداول أربعة ، وقد صوروا بخطوط متموجة تسبح عليها الأسماك •

على جانبى هذا المنظر الرئيسى يوجد شجرتان محورتان ونخلتان وقد وقف على كل منهما طائر كبير يتسلق كل منهما رجلان • وقد صور حيوانات خرافية على الجانبين بين النخلة والشجرة المحورة • وهناك الهة ؟ تقف خلف كل نخلة • وقد وفق الفنان فى التماثل الموجود على جانبى المنظر الرئيسى ويوجد أسفل هذا المنظر شريط على شكل دوائر حلزونية متصلة •

هذا التصوير الجدارى ارتفاعه ١٧٥ سم وعرضه ٢٥٠ سم وكان أصلاً فى قصر زمرى ليم بمدينة مارى ومعرض الآن بمتحف اللوفر •

وقد تم التصوير هنا بعد غطاء الجدار بطبقة طينية ، كسيت بطبقة من الجبس وقد استخدمت الألوان الأحمر والأصفر والبرتقالي والأزرق والأخضر بجانب الأبيض والأسود .

ويعتقد أندريه بارو أن المناظر المصورة هنا تعد وثيقة غير اعتيادية ليس بالنسبة الى تاريخ الفن فحسب بل والى العقائد الدينية في بلاد النهرين فالتصوير هنا الذى حدد تاريخه بدقة غير عادية (١٧٦٠ ق م) يقدم اثتلافا مدهشا للعقليتين السامية والسومرية ، أى الكهنوتية المتمسكة بالتقاليد من ناحية والخيال الجميل من الناحية الأخرى . فالقسم الكهنوتى هو القسم الأعلى من المنظر المركزى الذى يبين الملك « زمرى ليم » يلمس الشعارين اللذين قدمتهما اليه عشتار الهة الحرب فى حفل التنصيب الذى كان حضور عدد من الالهة فيه يضى وقارا اضافيا . وكانت الكهنوتية ممثلة فى الحيوانات الرمزية التى يبدو انها كانت تؤلف حاجزا وقائيا ، وان الالهتين العظيمتين كاتتا تتضرعان أو تبار كان . ومن جهة أخرى كان الخيال والانطلاق الكلى يميزان صور ملتقطى البلح اللذين كانوا يتسلقون النخلتين وقد عشن طائر كبير بين سعف كل منهما وهو طائر عظيم ازرق اللون نشر جناحيه استعداد للطيران ونشاهده بوضوح على النخلة اليمنى (١) المنظر رائع لتداخل الاسطورة مع الحقيقة .

ولعله يجب الاشارة هنا أيضا الى بقايا تصوير جدارى آخر ، عثر عليه فى مارى بين بقايا صور القصر الجدارية ومعرض الآن فى متحف اللوفر ، ارتفاعه ٨٠ سم وعرضه ١٣٥ سم وقد صمم الفنان لوحته على أرضية طينية بعد كسوتها بطبقة من الجبس . وقد استخدم الفنان الالوان الاسود والمغرة التى اختلفت الوانها من البرتقالي الى البنى .

(١) أندريه بارو : سومر فنونها وحضارتها ، مترجم ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ٢٣٤ .

تصور بقايا هذا المنظر رجلاً ضخماً (صورة ٢٠٨) بقي منه الجزء الذى بين الوسط والركبة ، وقد لبس ثوباً طرزت حواشيه ، وهناك وشاح يلتف حول خصره وظهر خلفه صغين من الرجال يعلو بعضهما الآخر . نرى فى الصف الأعلى بقايا السيقان والأقدام لرجلين ونشاهد فى الصف الأسفل الجزء الأعلى لرجلين ، سحب الأخير منهما ثوراً مندوراً ؟ . وقد صور الأول بلامح واضحة ، وقد امسك بقضيب فى يده وخلفه نرى الرجل الثانى الملتحى الذى يلبس قبعة بيضاوية ومعه الثور وقد كسيت نهايات قرني الثور بلون الذهب (أو الفضة) وشد على جبهته هلال من لون المعدن نفسه ، ويلاحظ أن الفنان صور القرنين من الامام وباقي الوجه من الجانب .

النقش :

لعل أهم ما ساهم به فن النقش فى هذا العصر هو لوح قانون حمورابى . وهو لوح له أهميته التاريخية والحضارية بجانب أهميته فى تاريخ الفن فى العصر البابلى القديم . وهو لوح من البازلت ، ارتفاعه ٢٢٥ سم وقد عثر عليه فى سوسة ، ومعرض الآن فى متحف اللوفر ، وله قمة بيضاوية ، تحتها منظر بنقش بارز ، طوله ٦٥ سم وعرضه ٦٠ سم . أما الجزء الباقي فقد سجل عليه ما اصطلح على تسميته بشريعة حمورابى وتتكون من ٢٨٠ قانوناً تتعلق بمختلف الموضوعات . وقد اقيم هذا اللوح فى مدينة سيبار ، ثم نقله بعد ذلك الملك « شترك نخدى » غنيمة حرب الى سوسة حيث عثر عليه هناك .

يرى حمورابى واقفا امام اله الشمس الجالس على عرشه يتلقى الشرائع السماوية المسجلة على اللوح ، وقد رفع حمورابى يده اليمنى متعبداً ، ويتضح من ملامحه الالف الكبير الذى نقش بشكل دقيق ، اما اللحية فقد قسمت الى جزئين ، جزء على الذقن وقسم على الصدر ، ويتميز الجزء الذى على الذقن بخطوط عرضية متموجة . ويلبس حمورابى عمامة قد تشبه عمامة جوديا وان تركت جزءاً أكبر من الاذن ، وثوباً طويلاً ، يمتد من الابط الايمن حتى الكتف الايسر وبالتالي يترك الذراع

الايمن - المنشئ على الصدر مع وضع الكف على الكتف الايسر -
عاريا ، وقد حلى جيده بقلادة مزدوجة ، وقد لبس سوارا في رصغه
الايمن . لاحظ العضلات الواضحة في الذراع .

ويعتقد مورتجات أن التحوير الجديد الذي ظهر في رداء حمورابي
لم نجده من قبل في تماثيل جوديا ، كما وفق الفنان في معالجة طيات
الثياب المنحنية اللينة فوق الساعد الايسر للملك (١) (صورة ٢٠٩) .

وقد مثل الاله جالسا على عرشه بلحية طويلة مفرطة في الطول ،
تتدلى فوق صدره بخطوط عرضية و متموجة . وقد خرج اللهب -
اشعة الشمس - من كتفيه . وقد مد يده اليمنى التي تمسك بالصولجان
والقرص ، رمزا السلطة الى الملك ، وترك يده الأخرى مضمومة الى
صدره وقد حلى عنقه بقلادة . لاحظ تشكيل التاج المقرن الذي يتألف
من أربعة أزواج من القرون ويرمز الى الالهية ، وقد اتبع فيه الفنان
قواعد المنظور ما استطاع الى ذلك سبيلا (٢) .

وعلى الرغم من أن الفنان اتبع اسلوبا جامدا ، بعيدا عن التفاصيل
بأنسبة لنقش هذا اللوح الا انه يمثل علامة واضحة في تاريخ الفن
بأنسبة للعصر البابلي القديم .

النقش على الاختام :

يرى انطون مورتجات أن الختم الاسطوانى في العصر البابلي القديم
يقدم انطباعا مباشرا بأن نقوشه منحدره من فرع ردىء من فروع الفن ،
حيث يطغى فيه الكم بشكل واضح على الكيف . فلقد استمر صانعو
الاختام في العصر البابلي القديم على استخدام الموضوعين الرئيسيين

(١) انطون مورتكات : الفن في العراق القديم ، مترجم ، بغداد
١٩٧٥ ، ص ٢٦٦ .

(٢) انطون مورتكات - المرجع السابق . ص ٢٦٨ .

في العصرين السومري والاكدي ، أى مناظر التقديم والعبادة مع صورة « نرام - سين » . وبالرغم من وجود الالهة التى كانت تعبد ، فإن الأبطال والملوك المنتصرين كانوا دوما جددا ولو أن دورة كاملة لرموز سحرية تقوم على أساس العالم الدينى للكنعانيين ، قد استخدمت ملء السطح المنقوش .

ويؤكد انطون مورتجات أن أى امرئ يبحث عن تفهم اعظم لفن النقش على الاختام فى العصر البابلى القديم ، عليه أن يحاول تفهم اعظم المناظر اهمية ، وكذلك اقسامها من العناصر المكونة للمناظر التى لم تسجل قبلا ، والانواع الجديدة من الآلهة والمخلوقات المركبة من امثال ابي الهول والتنين الاسد والاله فوق ظهر ثور والاله الملك فى صفة محارب والبقرة المرضعة ، فجميعها ربما كانت كنعانية فى أصلها ولا بد من تعقب تطورها . وأول شئ ضرورى هو الصورة التفصيلية لأنواع الآلهة التى هى فى المقدمة فى النقش على الاختام خلال عصر الاسرة الاولى فى بابل من امثال ما يسمى باسم امورو الذى يحمل هراوة ، والاله الملك فى صفة محارب ، وعشتار المحاربة بصولجان ذى اسد مزدوج ، والاله الذى يحمل قنديلا والاله الذى على ظهر ثور والرجل الصغير ذى الركبتين المنشيتين ، وكذلك الكثير من الرموز السحرية من امثال الذباب والاقنعة والموازين والمشط واخرى كثيرة غيرها والتى لم يفهم القسط الاعظم منها :

وقد تحول الاله الجالس على العرش خلال العصر البابلى القديم الى اله واقف ثم حذف فى النهاية . وبقيت الالهة الوسيطة فى رداء مخلص طويل والكتابة المكونة من سطرين أو ثلاثة اسطر لصاحب الختم ، على أن التقسيم الثانوى للنقش على الاختام يمثل استثناء فى الصيغة الرفيعة للأسلوب فيه . فهو يستخدم مناظر من الافاريز المصورة السومرية الاكديّة القديمة التى بقيت قائمة حتى عصر الاسرة الثالثة فى اور ، أى البطل ذو العقد الست من الشعر وهو يحارب أسدا والبطل العارى الذى (م ٢٣ - تاريخ الفن فى الشرق الأدنى القديم)

اثنى احدى ركبتيه وتغلب على ثور وكذلك الاسد التين المجنح الذى له
سيقان وذيل طائر صيد (١) •

النحت :

التمائيل الحجرية :

استمر فن النحت فى العصر البابلى القديم فى اتباع التقاليد السومرية
فى كهنوتها وصرامتها ، فنحتت التماثيل - سواء الجالسة أم الواقفة -
بالملابس الطويلة ذات الاهداب ، والايادى المتشابكة على الصدر ،
والاقدام العارية والذقون الطويلة (بالنسبة للرجال) نذكر على سبيل
المثال تمثال صغير للربة باو وهو منحوت من الحجر وارتفاعه ١٨ سم وقد
عثر عليه فى مدينة أور • وقد جلست الالهة على عرش دائرى مزين بالنقوش
وقد نحت على كل من جانبيه بطة ، وهى الطائر الذى يرمز الى
الالهة باو • وقد لبست الالهة الثوب الطويل المميز بالاهداب بتورته ذات
الكرائيش • وقد شكلت الالهة بوجه عريض وعينين مطعمتين وتلبس تاجا
نزل منه خصلات من الشعر على كتفيها (صورة رقم ٢١٠) والتمثال
معروض فى متحف العراق •

ومن أهم التماثيل التى تشير الى هذه الفترة - تمثال جمع بين الرشاقة
والمرونة والفخامة والركة واقصد بذلك تمثال « الربة ذات الوعاء المتدفق » •
وهو تمثال بالحجم الطبيعى تقريبا لامرأة وقد نحت من الحجر الابيض
وارتفاعه ١٤٩ سم • وقد عثر عليه فى مدينة مارى فى قصر زمرى ليم ،
ومعروض فى متحف حلب القومى •

وتلبس الربة التى تهب الماء تاجا مبسطا ذا قرنين ، يظهر من تحته
شعر قصير يغطى جزءا من الجبهة وشعر مسترسل كثيف يغطى الكتفين •
ويحيط عنقها عقد مركب من ستة صفوف وقد وفق المثال فى تمثيل ملامح
الوجه ، كما طعم العينين وظهر مظاهر الاثوثة فى الجسم • وترتدى الربة
رداء طويلا يصل الى القاعدة المستديرة التى تقف عليها ، وله اكمام قصيرة

(١) انطون مورتكات : الفن فى العراق القديم ، مترجم ، بغداد
١٩٧٥ ص ٢٥٥ - ٢٥٧ •

ذات اهداب ، وقد زين صدر الرداء بخطوط متقاطعة أما الجزء الاسفل منه فقد زين بخطوط متموجة تسبح فيها الاسماك (صورة رقم ٢١١) •
وتحمل الالهة في يديها وعاءا ، يعتقد أن المياه الفوارة كانت تخرج منه بواسطة انبوبة توصل الى مصدر ماء •

التمثال يمثل تحولا الى تجسيم الهة الماء التي تؤلف عنصرا هاما في التصوير الجداري الذي يطلق عليه اصطلاحا « تنصيب زمرى ليم » (قارن شكل ١٢٥) •

تمثل (صورة رقم ٢١٢) تمثالا من حجر الديوريت ، رأسه معروض الآن في متحف برلين وجسمه معروض في متحف اسطنبول • والسبب أنه أثناء الحفائر التي تمت في بابل فيما يسمى بمتحف القصر الرئيسي اكتشف تمثالان فقدتا رأسيهما • الا أن رأس احدهما عثر عليه في الموقع وسرق وبيع لمتحف برلين وقد استطاع خبراء متحف برلين عمل نسخة من الجبس للتمثال المعروض في متحف اسطنبول فتطابقت تماما مع الرأس الموجود عندهم • وبذلك تم اعادة تشكيل تمثال من التمثالين بالكامل •

التمثال منحوت من حجر الديوريت وهو لرجل وارتفاعه ١٧٠ سم (ارتفاع الرأس فقط ٣٠ سم) ولم يعرف للأذن صاحب هذا التمثال ، فهو متوج بتاج له زوج واحد من القرون ، فهل هو يمثل أحد الالهة ؟ أو بشرا وصل الى مصاف الآلهة • وقد مثل طويل القامة - وهو الاسلوب المتبع في نهاية العصر البابلي القديم - نحيفا رشيقا ، متشابك اليدين على الصدر • وقد لف جسده بثوب انيق لفا وثيقا ، غطى الكتف الايمن والثوب له اهداب ، ومزين بخطوط متموجة •

الوجه واضح المعالم فالفم صغير والشفتان رقيقتان والدقن فريد يتميز بوجود لحية تتكون من مجموعة خصل حلزونية تغطي جزءا كبيرا من الخدين والحاجبان عريضان أما العينان فيعطيان حيوية للوجه بأكمله •

التمائيل البرونزية :

اهتم الفنانون في هذا العصر أيضا بتشكيل تماثيل من البرونز .
لعل أهمها زوجين من التماثيل * عشر على الزوج الأول في مدينة اشجالي
في أواسط بلاد النهرين وعلى الزوج الثاني في مدينة لارسة .

التمثال الأول من الزوج الأول معروض في متحف معهد الدراسات
الشرقية بجامعة شيكاغو وارتفاعه ١٧ر٣ سم ويصور اله بأربعة وجوه ،
يرتدى ثوبا طويلا مخصلا ، يتدلى من يده اليمنى سلاح معقوف بجانبه ،
ويضع قدمه اليسرى على كبش راقد أمامه (ا صورة رقم ٢١٣) .

التمثال الثاني من الزوج الأول معروض أيضا في متحف معهد
الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو وارتفاعه ١٦ر٥ ويصور الهة جالسة
ذات أربعة وجوه أيضا وتمسك آنية فوارة بيديها (ا صورة ٢١٤) -
لقد درسنا معا في صور الأختام الاكديّة صور لالهة ذات وجهين ولكنها
المرّة الأولى لنا أن نجد تماثيل بشرية لالهة ذات أربعة وجوه * على أن
تشكيل أربعة وجوه لشخص واحد ليس بالأمر الهين * فعلى الفنان أن يربط
بينهم أيضا بطريقة سوية مقبولة بشكل دقيق ودون تشويه لجمال
هذه الوجوه .

التمثالان البرونزيان الاخران فريدان في صورتها وفي صناعتها
الفنية وقد عثر عليهما في مدينة لارسة ، الأول معروض في متحف اللوفر ،
وارتفاعه ٢٢ر٥ سم ويمثل ثلاث عنزات وقد شبت على قوائمها الخلفية
ظهرا الى ظهر وزينت القاعدة من الامام برجلين ، يلبس كل منهما عمامة
ذا قرنين وهما يسندان حوضا صغيرا ، وقد كسى وجهى الرجلين وغطيت
رؤوس الحيوانات بطبقة من الذهب (ا صورة ٢١٥) .

التمثال الثاني هو المعروف باسم « عابد لارسة » ومعرض في متحف
اللوفر وارتفاعه ١٩ر٥ سم وهو تمثال لرجل معمم متعبد راكع على ركبته
اليمنى ورفع يده اليمنى الى مستوى فمه * ويتميز الوجه بالعينين

الواسعتين والالف الكبير واللحية التي تكاد أن تغطي معظم الخدين ..
التمثال مقام على قاعدة مستطيلة ذات حوض في مقدمتها ونقوش بارزة
على جوانبها - يوجد صورة كبش على أحد الجانبين وتوجد صورة لمتعبد
يركع أمام احد الآلهة على الجانب الآخر - وقد كسى الوجه واليدان بطبقة
من الذهب (صورة ٢١٦) .

ويعتقد اندريه بارو « أن في هذه الصنعة التي تنطوي على تليس
اجزاء معينة من التمثال بمعدن تقيس ، يوجد شيء ما اكثر من الرغبة في
منح المادة قيمة تاريخية أو فنية ، فمثل هذه الصنعة لها اهمية دينية . وذلك
لان الاعتقاد الشائع هو أن الذهب والفضة يؤلفان مواد مطهرة ، ولذلك
كانا يستخدمان في أشرف أعضاء الجسم ، أى الوجه واليدين » (١) .

(١) اندريه بارو : سومر ، فنونها وحضارتها ، مترجم ، بغداد

(ب) تاريخ الفن في بابل

خلال عصر الكاسيين

من ١٦٠٠ الى ١١٥٧ ق م

أظهر الكاسيون قوة تكيف ملموسة للحفاظ على تراث بلاد النهرين بدلا من تدميره . وقد اتخذوا عاصمتهم في « عقرقوف » التي كانت تعرف قديما باسم « دور كوريكالزو » وتبعد ٣٥ كم غرب مدينة بغداد .

لن ندخل هنا في الحديث عن العمارة الكاسية ولكننا نشير فقط الى الشيء الجديد الذي ظهر فيها - رغم قدم الموضوع المستخدم للزخرفة - ونقصد بذلك واجهة معبد الالهة انا . وهو المعبد الذي اقامه الملك الكاسي « كارينداس » في مدينة الوركاء ، والذي اعتمد في تخطيطه - اغلب الظن - على معبد « تبة جورا » الذي سبقه بما يقرب من ١٥٠٠ سنة .

استحدث الكاسيون تجديدا لم يسبقوا اليه في تشكيل واجهة معبد الالهة انا والتي كانت مشيدة من آجر مزخرف بأشكال انسانية لاله الجبل ولاهة النهر . وقد وقف كل منهما داخل فجوة بطوله بالتناوب . وقد امسك كل منهما يديه الموضوعه على صدره باناء يتدفق منه الماء - كنقش بارز - على الاكتاف التي تفصل بين الفجوات التي بداخلها الالهة . وقد استطالت اجسام الالهة والالهات بشكل مبالغ فيه . وقد تميز اله الجبل بلحيته وثوبه المزخرف بما يشبه حراشيف السمك أو مجموعة من الجبال ؟ ، اما الهة النهر فقد ميز رداؤها بخطوط متموجة تشبه الامواج . ويكونان معا زخارف واجهة المعبد .

وقد استطاع متحف برلين من تجميع عدد كبير من الأجر المزخرف الناتج عن الحفائر التي تمت في منطقة الوركاء واعادة تكوين جزء من واجهة هذا المعبد الممثل في (صورة رقم ٢١٧) ومعرض الآن في متحف برلين وقد وصل طول الاله الى ١٦٥ سم .

ويعتقد انطون مورتجات أن الصور الكاسية البارزة التي تتألف من الأجر المقولب كانت تمثل النحت الذي كان يستعمل بمثابة جزء من فن العمارة وفي رأيه « أن الروحية السومرية الاكديّة البابليّة كانت تنفر من كل شيء له مثل هذه الطبيعة » • وأكثر من هذا فإن الأجر المقولب بأشكال آدمية كان جزءا أساسيا لانشاء الابنية ، وهو ان كان له مظهر النقش البارز فإنه لم يفقد قيمته المعمارية • فهو بخلاف الفسيفساء المصنوعة من مخروطات فخارية كانت تثبت داخل الجدران أو رسم أو تصوير فوق جص • فهذا الأجر المقولب لا يستعمل بمثابة كساء لجدار ، بل هو جزء من الجدار نفسه •

هذا الجدار الذي له مظهر النقش البارز والمصنوع من آجر مقولب في العصر الكاسي يمثل في حد ذاته وسيلة من وسائل التعبير المعماري ويمثل في الوقت نفسه بدعة فنية لها أهميتها تمنح العصر الكاسي مكانة مميزة في تاريخ الفن في هذه الفترة (١) •

التصوير الجداري :

استمر الملك الكاسي « كوري كالزو » في استخدام التقاليد القديمة للتصوير الجداري في قصره في العاصمة « عقرقوف » ، وهي التقاليد التي كانت متبعة من قبل في العصر البابلي القديم في قصر « زمرى ليم » في مدينة ماري • وقد استمر الفنانون في استخدام الالوان القديمة المعروفة (الابيض والاسود والاحمر) على طبقة طينية سميكة أو على طبقة من الجص •

على أنه يجب أن يلاحظ أن فن تصوير الاشخاص بدأ يختلف في نهايا العصر الكاسي عنه في العصر البابلي القديم • فهناك منظر (٢) سجل فوق

(١) انطون مورتكات : الفن في العراق القديم ، مترجم ، بغداد

١٩٧٥ ، ص ٢٩٣ •

(٢) اندريه بارو : سومر ، فنونها وحضارتها ، مترجم ، بغداد

١٩٧٨ ص ٣٧٢ •

سطح مستطيل يكتنفه اطار زخرفي يمثل صفا من رجال يمشون بخطا واسعة ، لعلهم من كبار الموظفين الذين يؤدون اعمالهم داخل وخارج القصر . وتبدو الصورة اشبه بقماش مزرکش علق على الجدار لتجمله أو لحمايته أو الاثنين معا .

ونلاحظ في الشخص المصورة أن منها ما يلبس ما يشبه الطربوش فوق راسه (شكل ١٢٦) ويتميز بجسمه الممتلىء العريض وقد استقر راسه على كتفيه وكأنه بدون رقبة . وقد صور الوجه من الجانب أما العين والكتفان فمن الامام . وقد ارتدى جلبابا أو قميصا طويلا وتطوق بحزام عريض يتدلى منه وشاح ذو اهداب . كذلك هناك اشخاص برؤوس عارية ، يرتدى كل منها ثوبا طويلا ، ويتميز بلحية وعصابة رأس لتلم شعره الطويل الذي يتدلى على ظهره .



شكل ١٢٦ تصوير جداري من قصر كوري كالزو

ولا شك أنه حدث تطور داخلي واضح في أواخر العصر الكاسي أدى إلى التغيير الواضح في نسب الرسم الخاصة بـصور الأشخاص • فالاجسام هنا تختلف بوضوح عن اجسام الآلهة ذات الاجسام الطويلة التي شاهدها في معبد الآلهة اناثا (صورة رقم ٢١٧) •

النقش :

ظهر النقش في العصر الكاسي على لوحات عرفت باسم « كدورو » بمعنى لوحات الحدود • و « الكدورو » في الواقع وثيقة بملكية عقار مثبتة فيه حدوده واسم مالكة بل واسماء الآلهة التي تشهد على ذلك • وكانت تنقش في الغالب رموز الآلهة في اعلى اللوح وتسجل في باقى اللوح النصوص الخاصة بالملكية • وعلى ذلك فأهمية الكدورو ليست فنية فحسب بل تتخطاها الى الاهمية القانونية والتاريخية بجانب الاهمية الاسطورية والدينية •

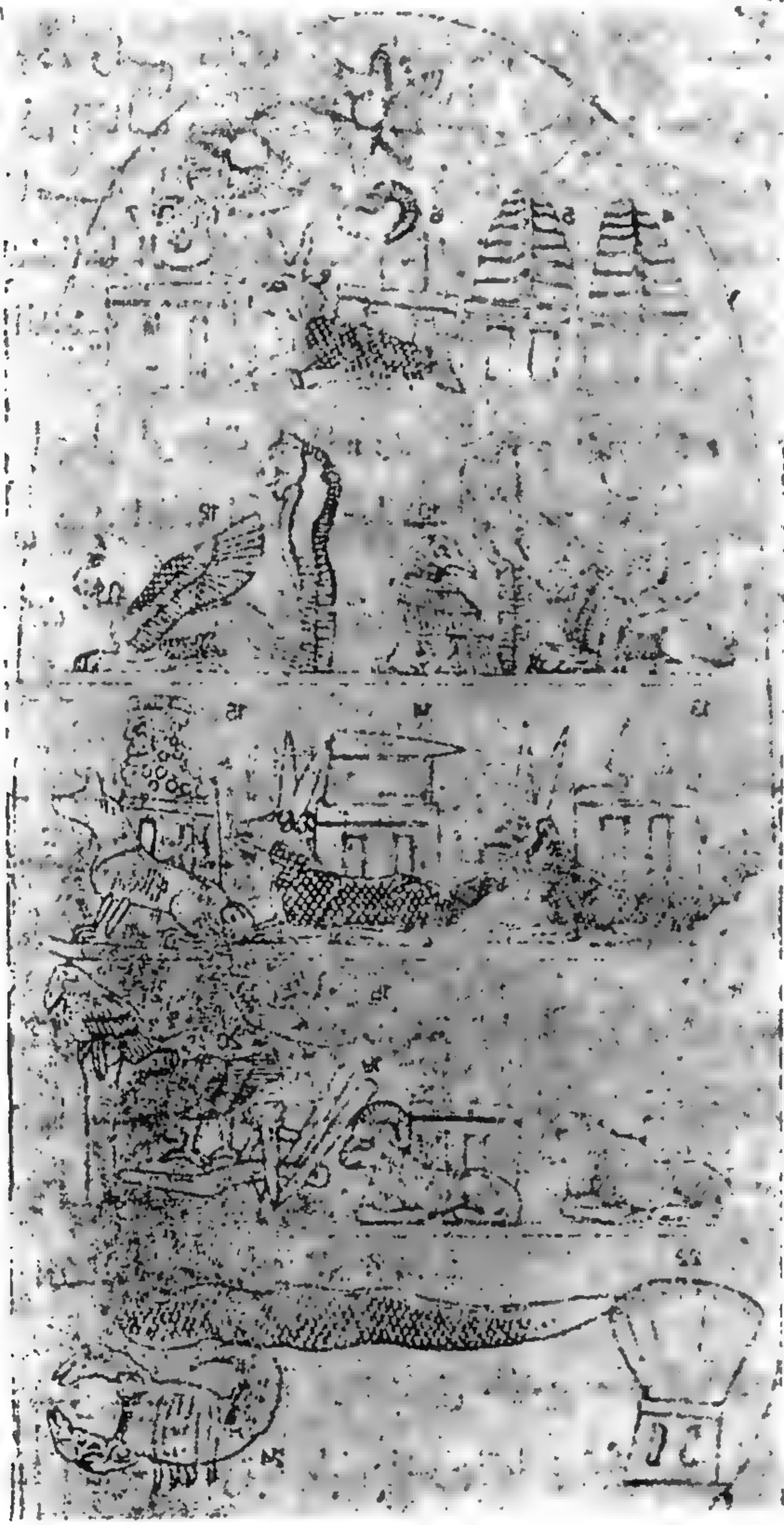
ولعل من اجمل لوحات الكدورو التي تم اكتشافها في مدينة سوسة لوح يرجع الى عهد الملك الكاسي مليشباك (من ١١٨٨ الى ١١٧٤ ق م) وهو منحوت من الحجر الجيري وارتفاعه ٦٨ سم وعرضه ٢٨ سم ومعرض في متحف اللوفر •

وقد ارتد الفنان هنا الى الاسلوب السومري في تقسيم الوجه المنقوش الى حقول (خمسة حقول) ، يفصل بين الحقل والآخر خط افقى (شكل ١٢٧) •

ويمتاز هذا اللوح بالرموز العديدة للآلهة والآلهات وقد وفق العلماء في تفسير بعضها وعجزوا عن تفسير البعض الآخر • وبالتالي لقد حولت هذه الرموز الالهية هذا الكدورو الى لوح مقدس وقد يعنى هذا أن الاضرار بهذا الكدورو انتهاك لحرمة •

نشاهد رموز لمجمع الآلهة في الشرق القديم منقوشة في خمسة صفوف على وجه هذا اللوح ، مرتبة طبقا لدرجاتها ، تبدأ من اعلى حيث توجد الآلهة النجمية في اعالي السماء وتتدرج حتى تصل الى قوى العالم السفلى

في اعماق الاعماق • فنشاهد في القسم الاعلى (من الشمال الى اليمين)
الهلال (رقم ١) ويرمز لاله القمر سين والنجمة (رقم ٢) وترمز للالهة
عثتار وقرص الشمس المشع ويرمز الى اله الشمس شمش ثم يلي رموز
الثالوث الاعظم • فهناك قاعدة بتاج مقرن (رقم ٤) ترمز للاله آنو رب
السما وكبير الآلهة ثم قاعدة ثانية بتاج مقرن (رقم ٥) وترمز للاله انليل
رب الهواء • وهناك مخلوق خرافي (رقم ٦) له رأس ماعز وجسم سمكة
ويحمل قاعدة عليها عصا لها رأس كبش ويرمز الى الاله ايا احد آلهة
السما العظيم •



شكل ١٢٧ كدورو من عهد الملك الكاسي مليشباك

وتستمر هذه الرموز الغريبة والاشكال الخرافية لمجمع الآلهة في الشرق القديم في صفوف على بقية اللوح ، منها ما هو معروف ومنها ما يعجز المتخصص عن تفسيره •

كذلك يجب الإشارة هنا الى « كدورو » ثان منقوش عليه منظر في القسم الاعلى منه يمثل الملك مليشباك امام الهة • واللوح منحوت من الحجر الجيري وله قمة بيضاوية وارتفاعه ٩٠ سم وعرضه ٤٥ سم وقد عثر عليه في مدينة سوسة ومعرض في متحف اللوفر •

المنظر يمثل الملك مليشباك وهو يقود ابنته الى الهة جالسة على عرشها الذي شكلت قاعدته بأرجل على هيئة قوائم أسد • وقد لبست رداء مميزا له اهداب وتاج ريشي اسطواني الشكل • وترفع يديها تحية للملك مليشباك الواقف امامها ، وقد لبس ثوبا طويلا مشدودا بشرائط تتقاطع فوق صدره • وقد امسك الملك ابنته الاميرة من رصغها الايمن اما اليد اليسرى فتحمل بها قيثارة وقد لبست ثوبا مزينا بأهداب • وقد وضعت أمام الآلهة مبخرة على حامل مرتفع • يلاحظ في أعلى اللوح الرموز الثلاثة للثالوث الأعظم عشتار (النجمة) وسين (الهلال) وشمش (قرص الشمس المشع) (صورة رقم ٢١٨) •

النقش على الاختام الاسطونية :

تميز فن نقش الاختام في العصر الكاسي بـاسلوبيين : الاول يظهر العلاقة بين المتعبد الراكع والآله الجالس على عرشه بدون أى وسيط بالاضافة الى بعض الرموز مثل الصليب والوردة والمعين والذبابة والكلب (١) • (صورة ٢١٩ ب) بجانب النصوص التي تسجل الصلوات والدعوات الموجهة الى الآلهة •

اما الأسلوب الثاني فيبرز الحياة الطبيعية والحركة لبعض الحيوانات كما نشاهدها في الواقع بجانب الحيوانات الاسطورية واشجار ونباتات شكلها الفنان بأسلوب محور وهي مناظر غنية بالحركة والتركيب والحرية

J.A. Potratz, Die Kunst Des Alten Orient, Stuttgart, 1961, (١)
S. 211 f.

في التنفيذ والاسلوب فهناك الحيوانات المتوثبة لقطف بعض ثمار الاشجار بجانب الحيوانات الاسطورية الواقعة أمام شجرة محورة (صورة ٢١٩ أ) . كذلك الطيور المحلقة في السماء والهوريات التي تسبح في الماء وقد شكلها الفنان بهيئة انسانية في النصف الاعلى اما النصف الاسفل فنقشه على هيئة مسكة (صورة ٢١٩ ج) والمنظر يجمع بين ما هو محلق في السماء وما هو موجود تحت سطح الماء .

النحت :

التماثيل الحجرية :

رغم أن سيادة الكاسيين استمرت عدة قرون في بلاد بابل ، الا أن ما أبقاه الزمن لنا من تماثيل سواء انسانية أو حيوانية ضئيل جدا لا يساعدنا على تتبع تطوره .

بالنسبة الى التماثيل البشرية فلم يبق الزمن لنا على تماثيل واحد كامل من هذه الفترة ، بل هناك بقايا لبعض التماثيل عثر عليها في « عرقوف » ومن النماذج القليلة الباقية رأس لرجل شكلت من الفخار ، وعثر عليها في انقاض المقر الملكي الكاسي وهو يكشف (صورة رقم ٢٢٠) بعض جوانب تشكيل الفخار في هذا العصر . والرأس ملون باللونين الاحمر والاسود الزاهيين ، مما اضفى بعض الحيوية على تعبيرات الوجه المستطيل . لاحظ صغيرة الشعر خلف الاذن وتشكيل اللحية المموجة والعينان اللوزيتان المنحرفتان - أي ليسا على استقامة واحدة - والحاجبان المرتفعان والشفتان المثلثتان والأف الكير نسبيا .

كما برع الفنان الكاسي في تشكيل التماثيل الحيوانية - رغم قلة ما عثر عليه منها - ومن النماذج القليلة المتبقية تماثيل لبؤة (صورة ٢٢١) شكله الفنان من الفخار وقد وفق الفنان في تشكيل ملامح هذا الحيوان .

الفصل السادس

تاريخ الفن الآشوري

١٣٥٠ الى ٦١٢ ق.م.

تبنت اشور في البداية فنون بلاد النهرين ، بل ونقلتها الى بلاد اخرى عن طريق مستعمراتها . وقد كان هذا امرا طبيعيا . فليس هناك ما يدعو اهل الشمال الى الابتعاد عن الحضارة الراقية المزدهرة لاهل الجنوب . وقد يرجع الفضل في البداية الى « شمشي اداد » الاول الذي عاصر حمورابي ، وتمكن من فتح مدن كثيرة اواسط العراق وعلى نهر الفرات . فقد اسس « شمشي اداد » الاول امبراطورية ، لم تضم وادي دجلة والفرات فحسب ، وانما ضمت مناطق واسعة فيما وراء هذين النهرين . ثم قضى حمورابي على فكرة السيطرة الامبراطورية بالنسبة للآشوريين ، كما تمكنت الدولة الميتانية في منتصف القرن الخامس عشر قبل الميلاد من اخضاع دولة اشور تحت نفوذها .

أتت بعد ذلك مرحلة جديدة اصبحت فيها اشور قوة لا يستهان بها في عهد كل من « اشور او بالظ » (من ١٣٦٥ الى ١٣٣٠ ق.م) « وشلما نصر » الاول (من ١٢٧٤ الى ١٢٤٥ ق.م) . لقد برزت دولة جديدة في القرن الثالث عشر قبل الميلاد شحذتها سنون النضال . فقد كان الشعب الاشوري شعبا محبا للحرب . وقد يرجع الفضل في ذلك الى قادتهم الذين فضلوا حياة القتال والاستبسال عن حياة الاستسلام .

لقد سار الفن والمدينة جنبا الى جنب مع الانتصارات الحربية . وقد برزت مرحلتان متميزتان في الفن الاشوري ، امتدت الاولى من القرن

الثالث عشر الى حوالي سنة الف قبل الميلاد وامتدت المرحلة الثانية من عام
ألف قبل الميلاد حتى سقوط نينوى عام ٦١٢ ق م^(١) .

درس الفنانون الاشوريون فنون النحت والنقش والتصوير ولكن
ابداعهم الفني تجلى في النقش البارز ، وقد يرجع هذا الى قلة التماثيل
المكتشفة سواء الملكية أو الالهية أو التي تنتمي الى الافراد . فمن الطريف
أن نعلم أنه من مجموع ملوك الأشوريين وعددهم ١١٧ ملكا ، لم تكشف
الحفائر الا عن بعض التماثيل للملكين فقط هما « شلما نصر » الثالث
و « اشور ناصر يال » الثاني . على أن هذه التماثيل لا تضاهي النقوش
البارزة من حيث الروعة الفنية وقوة التعبير وعمقه .

لقد وظف الفن الاشوري لأغراض دعائية اعلامية ، تمجد الملوك
واعمالهم وتحكى قصة انتصاراتهم الحربية . وقد ساعد كثرة الاحجار
الملائمة للنقش الفنان الاشوري لكي يظهر مواهبه فنقش مناظر حية تمثل
صيد الأسود ومطاردة الخيول كما وفق في تصوير الحيوان المحتضر
فنقش لبؤة مهاجمة مكشرة عن أنيابها بمرزة مخالبا وهي تجر جسدها
المشلول بعد أن قصمت الحراب ظهرها ، وأسدا يثرف من حلقه بعد أن
اخترق السهم جسده (صورة ٢٣١ ، ٢٣٢) لقد قدم الفنان الاشوري
سورا تشيد بالقوة والانتصار .

التصوير الجداري :

ادت الاكتشافات التي تمت في قصر الملك « توكولتي نينورتا » الأول
(من ١٢٤٤ الى ١٢٠٨ ق م) في مدينة « كارتوكولتي نينورتا » (*)
الى اعطاء فكرة عن التصوير الجداري في عهده ، وذلك بفضل ما اخرجته
الحفائر من بقايا صور جدارية نفذت على الجص ، عثر عليها بشرفة قصر

(١) أندريه بارو : بلاد اشور ، مترجم ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ١٨٠

* كار توكولتي نينورتا : مدينة اقيمت على الضفة اليسرى من نهر
دجلة مقابل مدينة آشور انشأها « توكولتي نينورتا » الاول تخليدا
لانتصاره على بابل . انظر أندريه بارو ، بلاد اشور ، مترجم في بغداد
١٩٨٠ ، ص ٣٣٩ .

الملك السابق الذكر • ولم يستخدم فيها سوى اربعة ألوان هي الأبيض والأسود والأحمر والأزرق • فقد صور ما اصطلح على تسميته بالشجرة المقدسة وقد خرج منها فرعان في اتجاهين مختلفين • وقد وقف على كل فرع منهما غزالة في وضع متقابل مع الأخرى (صورة ٢٢٢) وقد أحيطت هذه الصور الجدارية بشرائط زخرفية منها النباتية ومنها الهندسية • وهذا المشهد ليس بجديد ولكن حور هنا بشكل متزايد بل وأزيل كل أثر للمذهب الطبيعي فيه ، ومع أن غرضه زخرفي أساسا إلا أن الرمزية لم تستبعد عنه ، فقد تكون للرموز المصورة بداخل المنظر من زهور وورود وعلامات هندسية مختلفة الأشكال والأحجام معنى بالنسبة للمشاهد • ويعتقد هذا التصوير الجداري مصدرا أساسيا لهذا الفن في القرن الثالث عشر قبل الميلاد •

من المعروف أن تطور الفن في الغالب ، وخاصة في الشرق القديم يواكب نهوض الملكية وسقوطها ، غير أن التاريخ يسوق لنا مثالا يناقض هذا الاستنتاج ، نشهده في العهد الذي حكم فيه ثلاثة من الملوك الضعاف • هم « شلما نصر » الرابع (٧٨١ - ٧٧٢ ق.م) ، وآشور دان الثالث (٨٧١ - ٧٥٤ ق.م) ، وآشور نيراري الخامس (٧٥٣ - ٧٤٦ ق.م) ، وكان القائد العظيم شمش ايلو من تل بار سيب (تل الأحمر على الضفة اليسرى من نهر الفرات) يدير شئون الامبراطورية لحسابهم •

تبين لنا هذه الفترة - في رأي انطون مورتجات - كيف أن أمة في عصر انحطاط سياسي ، وفي الوقت الذي تضاءلت فيه كل مواردها أن تبتدع نوعا من الفن الذي يعطى التعبير الكامل لكيانها الداخلي (١) •

كانت الجدران المتداعية في بقايا القصر في تل بار سيب مزينة بصور جدارية كثيرة لم يبق الزمن إلا على بقاياها ، وعلى الرغم من كثرتها ،

(١) انطون مورتجات ، الفن في العراق القديم ، مترجم في بغداد ،

الا أنه كان من الصعب نزع هذه اللوحات والحفاظ عليها ، فهي تمثل فن التصوير الاقليمي الذي ظهر في نهاية المرحلة الثانية للفن الاشورى . وقد وفق العلماء والمتخصصون في الحفاظ على كسر قليلة من هذه الصور الجدارية . ولكن الرسام لوسيان كاثرو Lucien Cayro استطاع بمقدرة فائقة عمل نسخا دقيقة منها بحيث تعطى فكرة للمتخصص والمشاهد عن فن التصوير الجدارى في هذه الفترة . وان كنا لا نستطيع على وجه التأكيد أن نعرف ما اذا كانت هذه الصور التى رسمها كاثرو تطابق الصور القديمة من حيث التلوين القديم ام لا . ومن الملاحظ أن مجموعة الألوان التى استخدمت هنا فى تل بارسيب هى نفسها التى استخدمت من قبل فى قصر الملك « توكولتى نينورتا » الاول وهى الابيض والاسود والاحمر والازرق .

ويبدو أن الفنانين فى هذه الفترة قد زينوا قصر الحاكم تل بارسيب بصور بعدت عن التقاليد . اذ ربما سمح لهم بأن تكون ايديهم أكثر تحررا ، وان يظهروا مبادرات أكثر من المعتاد . فمثلا هذا المخلوق الأسطورى المجنح الجنى ؟ (ا صورة ٢٢٣ الرأس غير موجودة فى الصورة) الذى يخطو الى الأمام ، وقد اطبقت يداه بقوة على عنق ثور ، فهل كان يقوده للتضحية به ؟

ثم هناك منظر لثور مجنح برأس آدمى ، وخلفه رجل يمسك زهرة لوتس فى يده اليمنى (ا صورة ٢٢٤) . ومن أهم الصور الجدارية فى قصر تل بارسيب المنظر الذى كان طوله أكثر من عشرين مترا وقد مثل الملك جالسا على عرشه وقد امسك بصولجان طويل وخلفه خادما وحاجبه ؟ الذى رفع يده الى أعلى مشيرا - الى زوار الملك بالاقتراب (صورة ٢٢٥) وهناك منظر مشابه يمثل الملك وقد جلس على عرشه وهو يستقبل مجموعة من الأجانب ؟ يتقدمهم عدو متضرع جاثم بمذلة أمامه بجانب موظف كبير . وقد وقف خلف الملك مجموعة من كبار رجال الدولة بأسلحتهم (صورة ٢٢٦) .

النقش :

قد لا تحرك النقوش التي تمثل الملك الحاكم في الفن الآشوري شعورنا • اذ التزم الفنان فيها بكل التقاليد الصارمة : فاصبح النقش يمثل الملك كرجل شجاع بزي رسمي ، يفتقد كل عناصر شخصيته وحيويته • فالنقش الذي يمثل أحد الملوك لا يختلف عن نقش يصور ملك آخر • فأغلب ملوك الآشوريين يبدو عليهم وكأنهم متشابهون ، ولو لم تسجل النصوص اسمائهم على صورهم لأصبح من العسير التمييز بينهم • فقد اظهر الفنان الآشوري صفات القوة والشجاعة والرسمية للملوك وذلك بواسطة الالف الضخم والشعر الغزير المجدول ، والعين الواسعة والملابس الرسمية التي لا تنم عن شيء من شكل الجسم والاضاع التقليدية والحركات الجامدة التي افتقدت الى الحيوية •

وقد سبب المنظور بعض المشاكل لفنان العصر الآشوري وذلك عندما حاول تصوير الانسان سواء من الجانب أو من الامام • فقد التجأ الى اضافة التواء على جزع الشخص المراد تصويره من الجانب مع ارتفاع غير طبيعي لاحدى الكتفين • وكانت النتيجة ابراز ثلاثة ارباع الشخص تقريبا المراد تصويره من الجانب • اما الصور الامامية فقد اهتم فقط بالراس والجزء الاعلى من الجسم فصوره من الامام اما باقى الجسم من الخصر حتى القدمين فصوره من الجانب (١) •

وعلى الرغم من الجمود الواضح في تمثيل الملوك والمحافظة الواضحة على التقاليد فيها ، فقد ابدع الفنان الآشوري عندما قام بنقش الحيوانات المختلفة وخاصة في مناظر الصيد التي كانت محببة اليه في هذه الفترة (قارن صورة اللبؤة وقد اصابتها السهام (صورة ٢٣١) والاسد الذي ينزف من حلقه (صورة ٢٣٢) ونقوش عديدة أخرى) •

تغلبت المواضيع الحربية على النقوش الآشورية بعكس المواضيع الدينية التي كانت سائده في الفن البابلي • وقد يرجع هذا الى الطبيعة الحربية التي كانت مسيطرة على الامبراطورية الآشورية •

(١) اندريه بارو ، بلاد آشور ، مترجم ببغداد ، ١٩٨٠ ص ٢٩ •

(م ٢٤ - تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم)

كان الفن الاشورى خصبا ، فقد اطلق الفنان الاشورى العنان لخياله فنقش الكائنات التى تجمع بين جسم ثور (أو أسد) وبين راس انسان واجنحة نسر ولم يقتنع خياله بالثيران ذوات الاربع ارجل فجعلها من ذوات الخمس ارجل حتى يبدو الثور واقفا اذا نظر اليه من الامام ، وماشيا اذا نظر اليه من الجانب • ولم يكتف الفنان هنا بالجمع بين الحيوان والطيور والانسان بل أراد الجمع بين وضعين مختلفين متناقضين •

النقش الاشورى ثرى بلوحاته العديدة المتفرقة بين متاحف العالم ولهذا سأكتفى هنا بأشهر اللوحات الفنية ذات القيمة التاريخية •

يرجع للمرحلة الاولى من الفن الاشورى لوح حجرى (حجر جبسى) عثر عليه مهشما داخل بئر فى مدينة آشور (قلعة شرقاط) واعيد ترميمه ، وهو معروض الآن فى متحف برلين (صورة ٢٢٧) ارتفاعه ١٣٦ سم وعرضه ٩٠ سم • وقد نقش منظر عليه يمثل اله الجبل فى الوسط بحجم كبير فى صورة بشرية بين الهتين بحجم اصغر منه بكثير • وقد نقشتا بهيئة بشرية أيضا وقد صور الجميع من الامام وكأنهم ينظرون الى المشاهد •

ويرتدى اله الجبل ثوبا طويلا وقبعة مميزة على شكل قلنسوة وقد زينته زينت هى والثوب بحليات تشبه قشور السمك وهى العلامة المميزة لاله الجبل ، وقد ميز الوجه بعينين مدورتين ولحية على شكل خطوط طولية وقد امسك فى كل يد عصا الاخصاب (أو بغصن به ثلاث وريقات مثمرة) ثم هناك عنزتان — بدون الخط الارضى — وكأنهما معلقتان فى الهواء ، يقضمان الثمار •

وقد لبست كل الهة من الهتى الماء ثوبا وقبعة محلاة بخطوط متموجة وقد امسكت كل الهة وعاءا يتدفق منه الماء بكل يد •

وقد اختلفت الاراء فى موضوعات هذه اللوحة بين العلماء منهم من يعتقد انها موضوعات آشورية ومنهم من يرى انها كاسية ومنهم من يؤكد

انها موضوعات سومرية اكدية قديمة والبعض الاخر يرى أنها موضوعات
حورية ميثانية (١) •

على أن المستوى الرفيع الذي وصل اليه النقش الاشوري بعد ذلك
يجعلنا نتردد في نسبة هذا اللوح الى العصر الاشوري •

وهناك مذبج يرجع لعصر الملك توكولتى نينورتا الأول (من ١٢٤٤
الى ١٢٠٨ ق م) أى يرجع للمرحلة الأولى من الفن الاشوري وهو من حجر
جبسى ارتفاعه ٥٧ سم وعرضه ٥٧ سم وقد عثر عليه في معبد الآلهة
تشتار في مدينة آشور ومعرض الآن في متحف برلين (صورة ٢٢٨) •

وقد نقش عليه الملك توكولتى نينورتا الأول مرة واقفا ومرة راكعا
امام رمز الاله نسكو اله النور • على أن هذا الخضوع للآلهة بهذه الصورة
لم يكن معروفا من قبل • فقد سبق أن شاهدنا الملوك في وضع تعبدى
وايديهم متشابكة ، اما هنا فالملك راكع امام رمز الاله (وليس امام
الاله نفسه) وهى نقطة هامة في التفكير الاشوري •

ومن الموضوعات المفضلة في هذه الفترة - بجانب مناظر القتال
والقنص - منظر يمثل ما اصطلح على تسميته بشجرة الحياة • فهناك نقش
يرجع الى عصر الملك آشور ناصر بال الثانى (٨٨٣ - ٨٥٩ ق م) اى
يرجع للمرحلة الثانية للفن الاشوري ومعرض في المتحف البريطانى ،
وقد نقشت شجرة الحياة في الوسط (صورة ٢٢٩) وهى شجرة محورة
جدا بشكل تجريدى مبالغ فيه ، يحيط بها ويشتبك معها زخرفة من افرع
نباتية وازهار محورة وقد انتشر نقش هذه الشجرة بشكل متزايد منذ
عهد الملك توكولتى نينورتا الاول ويعتقد انها ترمز الى الحياة ويحف
الملك بها من الجانبين في صورتين متقابلتين ويشاهد الملك في كل صورة
مقتربا من شجرة الحياة • وقد لبس ملابسه الرسمية ورفع يده بالتحية
ويلاحظ رمز الاله اشور ؟ داخل قرص مجنح فوق الشجرة • ويقف خلف

(١) انطون مورتكات : الفن في العراق القديم ، مترجم في بغداد ،
١٩٧٥ ، ص ٣٣١ واندريه بارو : بلاد آشور ، مترجم في بغداد ١٩٨٠
ص ٢١ •

الملك — عن يمين وعن يسار — كائن بشكل ادمى مجنح وقد لبس الخوذة
الالهية ذات القرون ويمسك بيده اليسرى اناء الطقوس (على شكل دلو
صغير) ، ويمسك بيده اليمنى أداة مخروطية الشكل خاصة بالتطهير (١) .
المنظر منقوش على لوح من الالبستر وقد عثر عليه في مدينة نمرود وقد
وفق الفنان هنا في التعبير عن قابلية التبادل بين الملك والشجرة بأسلوب
رائع .

واحيانا يصور هذا الكائن الخرافى برأس طائر جارج (نسر ؟)
فهناك منظر منقوش على الالبستر وعثر عليه في نفس المدينة السابقة ،
ويرجع الى نفس الفترة ومعرض في متحف درسدن Dresden بالمانيا
الشرقية يصور هذا الكائن الخرافى بين شجرتي للحياة وهو متجه الى
اليمن وتوج بتاج ريشى ولبس الخوذة المقدسة ذات القرون . وقد امسك
بأيدي اليسرى اناء الطقوس وباليدي اليسرى أداة مخروطية الشكل خاصة
بالتطهير (صورة ٢٣٠) ويعتقد أن هذه الكائنات المجنحة يقصد بها
الحماية .

يعد عصر اشور بنيبال (٦٦٨ الى ٦٣١ ق م) العصر الذهبى للنقش
الاشورى فقد تفوق الفنان على نفسه في تمثيل الطبيعة والواقع بأسلوب
زخرفى . كان القنص وصيد الحيوانات المفترسة رياضة محببة للملوك في
العصر الاشورى بجانب أن الصيد والقنص كان متعة للملوك الا أنه كان
في الوقت نفسه تدريبا على القتال واظهار قوة الملك وشخصيته . وتبين
أوائل مشاهد الصيد الملك اشور ناصر بال الثانى مسلحا بقوسه وسهامه
ويركب عربة وهو يصطاد الثيران والاسود اما سنحريب (٧٠٥ — ٦٨١
ق م) فكان يمارس صيد الحيوانات الصغيرة من ارانب وغزلان وطيور .
وقد استطاع الفنانون بمقدرتهم الفنية بث الحياة في هذه الحيوانات بعد
أن كانت تصور جامدة لا حياة فيها .

نشير هنا مثلا الى نقش يمثل لبؤة محتضرة ويرجع الى عهد الملك اشور
بنيبال ومعرض في المتحف البريطانى . وقد صور الفنان اللبؤة مهتاجة
مكشرة عن انيابها ، مبرزة مخالبا وهي تجر الجزء المشلول من جسدها

بعد أن أصابته الرماح • وقد استطاع الفنان هنا أن يعبر عن الطبيعة المناضلة التي لا تستسلم لهذا الحيوان المفترس (صورة ٢٣١) (قارن الاسد الذي ينزف من حلقه بعد أن اخترق السهم جسده صورة ٢٣٢) •

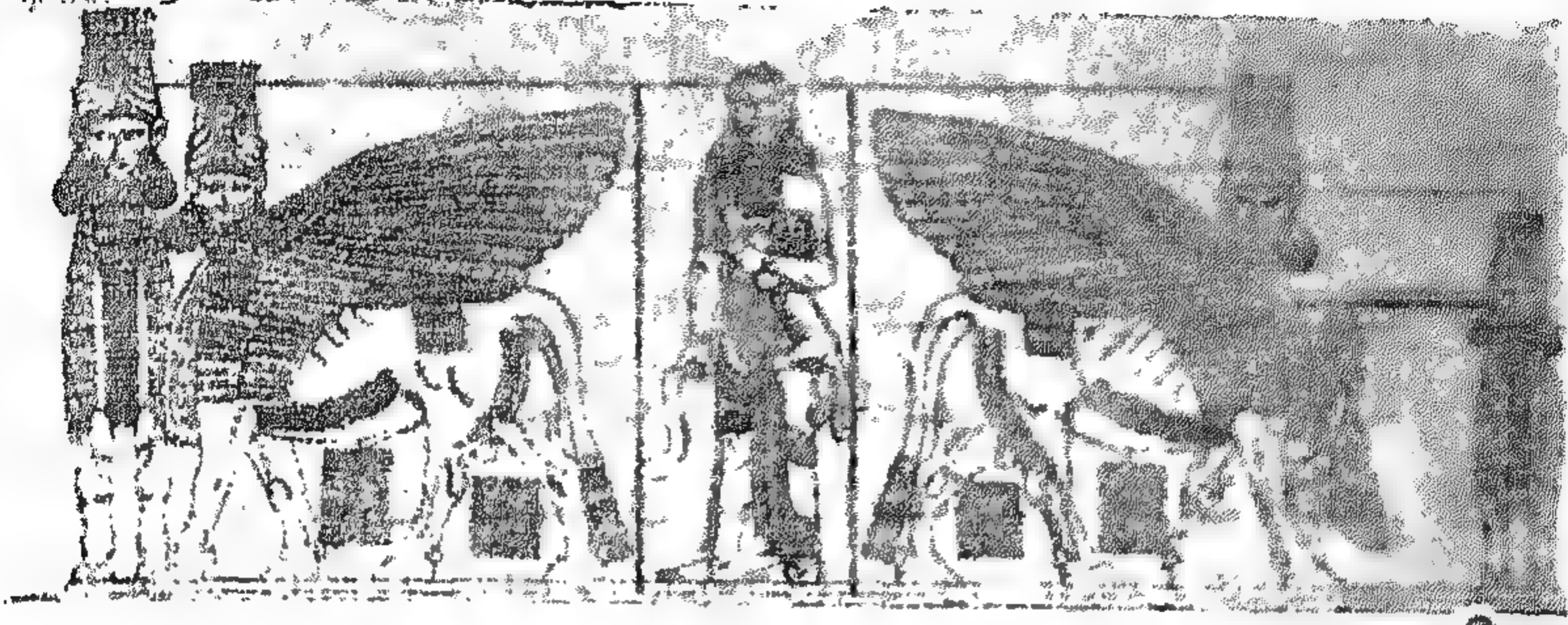
ثم هناك منظر آخر يرجع الى عصر اشور بنيبال ايضا ، يمثل صيد الحمر الوحشية وهي تعدو من كلاب الصيد التي تعدو ورائها (صورة ٢٣٣) • وقد نفذت السهام في بعض الحمير ، واصابت البعض الآخر • لاحظ الحمار الوحشى الذى يلتفت رأسه الى الخلف خوفا على صغيره المتخلف من أن يلحقه كلب الصيد واللوح معروض في المتحف البريطانى •

لقد وفق الفنان في الامثلة السابقة في تمثيل الحيوان بشكل واقعى • فالمناظر مملوءة بالحركة ، وتدل على قوة ملاحظة الفنان لهذه الحيوانات ولحركاتهم المختلفة •

تعد الكائنات الخرافية المعروفة باسم « لamasu » Lamassu من ابداع المنجزات الفنية الاشورية ، وهي تتكون من عناصر مختلفة ، من الانسان سيد المخلوقات والنسر أقوى الطيور ، والاسد ملك الوحوش والثور ملقح القطعان واحيانا يضاف السمك الى هذه العناصر ، كما كانت أحيانا تزود بخمس ارجل بدلا من اربع ارجل وكانت هذه الثيران المجنحة (أو الاسود المجنحة) تقام عند مداخل القصور والمعابد كحراس للمداخل لحمايتها من الأرواح الشريرة •

تمثل هذه الكائنات الخرافية النحت المعمارى بالمعنى الحقيقى للكلمة ، فهي ليست منقوشات جدارية هدفها حماية القصر أو المعبد من الارواح الشريرة فقط ولكن هذه الكتل الحجرية الضخمة التي نفذ النحت والنقش فيها تعد جزءا لا يتجزء من المبنى المعمارى وكانت تقوم بوظيفتها المعمارية الجوهرية في سندا الجدران الأجرية القائمة فوقها والتي تؤلف الوجه الداخلى على جانبي الابواب الضخمة (١) •

(١) انطون مورتكات ، الفن في العراق القديم ، مترجم في بغداد ، ١٩٧٥ ص ٣٧١ وأندريه بارو : بلاد آشور ، مترجم في العراق ، ١٩٨٠ ص ٤٣ •



شكل ١٢٨
المدخل الرئيسى لواجهة
القصر الملكى

وقد جمعت هذه الكائنات بين فن النقش وفن النحت (المجسم) فصدر الكائن الخرافى ووجهه ورأسه بارزة بروزا شديدا حتى يبدو وكأنه تمثال، بينما نقش جانب واحد من الكتلة الحجرية التى أصبحت أرضية للنقش •

وكان يحرس المدخل الاوسط لواجهة القصر الملكى الذى شيده الملك سرجون الثانى (حوالى ٧٠٥ ق.م) فى مدينة خرسباد ثلاثة ازواج من الثيران المجنحة (شكل ١٢٨ ، ١٢٩) وصور كبيرة لبطل (جلجامش ؟) يخنق أسدا بيد واحدة • اما المدخلان الأخران فكان لكل منهما زوج واحد من الثيران المجنحة كحراس • وقد وقفا بحيث يقابلان بوجهيهما القادم وبحيث تكون جانبيهما بازاء حائطى المدخل وقد عثر على هذه الكائنات الخرافية فى نمرود وخرسباد ونيوى •

ومن امثلة الحيوانات الحارسة التى شكلت على هيئة اسد فى صورته الطبيعية (صورة رقم ٢٣٤) وتمثل اسدا واقفا (أو ماشيا) من الالبستر وقد عثر عليه فى مدينة نمرود يتقدم مدخل الالهة عشتار التى يرمز لها بأسد ارتفاعه ٢٥٩ سم ومعرض فى المتحف البريطانى • وكان الملك اشور ناصر بال الثانى (٨٨٣ — ٨٥٩ ق.م) هو الذى امر بعمل اسدين لمدخل هذا المعبد هناك •

وهذه الاشكال — كما أوضحنا — جمعت بين النقش والنحت فالجزء الامامى من الاسد يبدو كتمثال كامل، اما الجسد فهو نقش بارز • وقد



شكل ١٢٩

المدخل الرئيسي لواجهه القصر الملكى

مثل الفنان الاسد بفم فارغ ، ظهرت الانياب فيه بوضوح ، كما اهتم بتفاصيل مخالبه ومعرفته .

وهناك اسد مجنح ضخيم معروض فى المتحف البريطانى وقد عثر عليه عند مدخل قصر اشور ناصر بال الثانى . وقد جمع هذا الكائن الخرافى بين رأس الانسان وقد توج بالخوذة الالهية ذات القرون . لاحظ الحلق المتدلى من اذنه . وجناحي نسر ، لاحظ الريش الذى يغطى الصدر وجسم ومخالب الاسد . وقد مثله الفنان بخمس ارجل حتى يمكن رؤيته من الامام ومن الجانب . ونشاهد اسفل الجزع شريط يتألف — اغلب الظن — من مجموعة من السيور ؟ تنتهى بعقدة وعلى الرغم من الجمود الواضح فى التمثال ، فالميل الزخرفى ظاهر فى شعر الرأس واللحية والريش (صورة رقم ٢٣٥) .

وهناك كائن خرافى من الالبستر عثر عليه فى مدينة نمرود فيما يعرف بالقصر الشمالى الغربى ويرجع الى عصر الملك اشور ناصر بال الثانى ، ارتفاعه ٣٥٠ سم وهو يجمع بين رأس الانسان وجسد الثور وجناحي النسر وجسد السمكة الذى نقش بقشوره على بطنه ، كما توج بتاج شكل على هيئة رأس سمكة بدلا من الخوذة ذات القرون . وعلى الرغم من الجمود الواضح فى التمثال ، فقد اهتم الفنان بالاسلوب الزخرفى وقد ظهر هذا واضحا فى التعبير عن الريش وقشور السمك وشعر اللحية (صورة

٢٣٦) .

ومن امثلة هذه الكائنات ايضا الصورة رقم ٢٣٧ وتمثل ثورا مجنحا ارتفاعه ما يقرب من خمسة امتار ، وقد عثر عليه في قصر بمدينة خرسباد ويرجع الى عصر سرجون الثاني (٧٢١ - ٧٠٥ ق م) ومعرض في متحف الآثار الشرقية بجامعة شيكاغو . وهو برأس انسان بتاج مقرن ، وجسد ثور ، وجناح تسر . وقد اهتم الفنان فيه بالاسلوب الزخرفي . فالتفاصيل واضحة في شعر الراس وشعر اللحية والذيل والارجل الأربعة . ولما كان هذا الكائن الخرافي يواجه بجانبه المتقدم الى المدخل ، فقد جعل الفنان رأسه ملتفتة نحو الخارج ، أى أن الجسم في وضع جانبي والرأس في وضع امامي .

واخيرا هناك نقش بارز على الالبستر بارتفاع ٤٨٥ سم يمثل بطل واقف (جلجامش ؟) وهو البطل الذي كان يقف بين هذه الكائنات الخرافية على واجهات القصور (شكل ١٢٨، ١٢٩) وقد قبض بيده اليسرى على عنق أسد وأمسك باليد اليمنى عصا معقوفة (صورة ٢٣٨) وقد نقش الفنان الوجه والصدر من الامام اما بقية الجسم فمن الجانب . لاحظ التفاصيل الواضحة في الوجه وشعر الرأس واللحية . هذا اللوح معرض في متحف اللوفر ويرجع الى عصر الملك سرجون الثاني .

الاختتام الاسطوانية :

ظهر مزج غريب بين الواقعية والخيال الاسطوري في نقوش الاختتام الاسطوانية فالحيوانات المفترسة تتصارع من اجل البقاء ، والبطل الانسان يقاتلها ويحاول أن يحمي نفسه من الحيوانات الخرافية من امثال ابو الهول والتين والثيران المجنحة كما صور الاسد على الاختتام بصفته مصدر الخطر الذي يجب مواجهته وقتله (والصورة رقم ٢٣٩ أ ، ب ، ج) تمثل صيادا يبرز رمحه في صدر أسد هائج و (ب) تمثل حصانا مجنحا يهاجم أسدا هائجا و (ج) تمثل حيوانا خرافيا برأس انسان وجسم حصان يهاجم أسدا .

وبجانب هذه المناظر الاسطورية ظهرت المناظر الطبيعية فالحيوانات ترعى بسلام على سفوح الجبال . فهناك الغزال الذي يتغذى من شجرة مورقة (صورة ٢٤٠ أ) وآخر يعدو بين الاشجار والازهار (صورة ٢٤٠ ب) .

هذه امثلة لنقوش الاختتام التي ظهرت في الفترة بين ١٤٠٠ ، ١٣٠٠

ق.م.٠

تغلبت مناظر الصائد بالنبال في الفترة بين ٩٠٠ الى ٧٢٥ ق.م.٠ ففي
(الصورة ٢٤١) تشاهد النبال وهو يحاول أن يوجه سهمه الى
حيوانى خرافى .

ويرى اندريه بارو أن المعارك بين البشر والحيوانات لها اهمية رمزية
وان لم تكن ظاهرة فمن المحتمل أن تكون ضمنية ، حتى في المناظر التي
تبدو طبيعية (١) .

النقش على العاج :

ازداد الاهتمام بالنقش على العاج في هذه الفترة ، ليس فقط لزخرفة
الاثاث مثل العروش والاسرة والكراسى وما شابه . بل استخدمت
المشغولات العاجية المنقوشة كبديل رخيص للحلى المصنوعة من الذهب
والفضة ، وذلك لرخص ثمنها . وقد عثر على العديد من القطع العاجية
المنقوشة في مناطق مختلفة من بلاد النهرين ، نذكر منها نمرود وخرسباد
وآشور . واختلفت اراء العلماء في اصالة هذا الفن في آشور ويعتقد البعض
أن بعض هذه المنقوشات العاجية تأثرت بالمدرسة الفينيقية السورية حتى
يصعب احيانا تمييز المنقوشات العاجية الاشورية الاصلية من المنقوشات
التي تأثرت بالمدرسة الفينيقية السورية . فهل معنى ذلك أن الصناع
الفنانين من الاجانب (سوريين أو فينيين) هم الذين قاموا بعمل
المنقوشات العاجية في المناطق التي وجدت بها ؟ أم أن هذه المنقوشات
العاجية نقلت - لصغر حجمها - الى المناطق التي وجدت فيها ؟ سؤال
يطرحه اندريه بارو (١) ويصعب الاجابة عليه .

وسأكتفى هنا بالحديث فقط عن تحفتين رائعتين من المنقوشات
العاجية حتى يتعرف القارئ على روعة هذا الفن .

التحفة الاولى هي رأس لسيدة من العاج (صورة ٢٤٢) ، ارتفاعه
١٦ سم ومعرض في متحف العراق ، وقد عثر عليه داخل بئر يزيد عمقه
عن عشرين مترا - فيما يعرف بالقصر الشمالى الغربى في مدينة نمرود .

(١) اندريه بارو : بلاد آشور ، مترجم في بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ١٧٤ .

(٢) اندريه بارو : المرجع السابق ، ص ١٦٧ .

ويرجع الرأس اغلب الظن للنصف الثاني من القرن الثامن قبل الميلاد ، ويعرف بين المتخصصين باسم « مونا ليزا » والرأس تمثل قناعا مفرغا من الداخل ، الوجه ممتلئ جميل والعينان تفيضان بالحيوية ويهم بابتسامة عذبة . لاحظ زخرفة الشعر . فهل هذا الرأس من عمل الصناع المحليين ؟ رغم ندرة الصور النسائية في الفن الاشورى ؟

وتمثل التحفة الثانية لوحا صغيرا من العاج ، ارتفاعه ٢ر١٠سم ، عثر عليه ايضا داخل البئر السابقة ، ويرجع الى نهاية القرن الثامن أو بداية القرن السابع قبل الميلاد وهو معروض الآن في المتحف البريطاني . وقد نقش عليه لبوة تقترس رجلا نوبيا (صورة ٢٤٣) وفق الفنان في نقشه سلامحه بكل دقة في اجمة من اللوتس . يلاحظ شعره المفلفل وسماته والواضحة .

والموضوع المنقوش هنا هو موضوع مصرى ، اذ غالبا ما يصور الملك المصرى وهو يقضى على اعدائه في صورة ثور أو اسد مفترس ولهذا يعتقد أن الذى قام بنقش هذا اللوح هو أحد الاجانب من الفينيقيين (١) .

الزخرفة بالآجر المزجج :

استخدم الاشوريون قوالب الآجر المزجج في زخرفة بعض الجدران وجعلوا منها كساءا خارجيا لها . وكانوا يشكلون من هذه القوالب تكوينات جميلة تصور الآلهة والارباب والزهور والاشجار وبعض الحيوانات .

ومن اجمل لوحات الآجر المزجج الملون تلك اللوحة التى عثر عليها فى حصن الملك شلما نصر الثالث (٨٥٨ - ٨٢٤ ق م) فى مدينة نمرود وارتفاعها ٤٠٧ سم وعرضها ٢٩١ سم ومعرضة فى متحف العراق . ومن الطريف أن نعرف أن الفنان الاشورى وضع علامات معينة على قوالب الآجر المزجج حتى يسهل له تركيبها . وقد اتخذت قمة اللوحة شكل النصف دائرة وتتكون من ٣٨ صفا من قوالب الآجر المزججة الملونة التى كسى بها الجدار - ولعل هذا هو سبب ضعفها فقلب الآجر الذى فقدماته

(١) Propyläen Kunstgeschichte, Band 14, Berlin, 1975, S. 334.

اللازقة كان معرضا للسقوط — وقد استخدم فيها خمسة ألوان : ابيض وأسود واصفر وازرق واخضر وقد فقدت الألوان بريقها الآن وبالتالي فقد فقدت اللوحة رونقها •

ويتألف المشهد المصور على هذه اللوحة من صورتين متقابلتين للملك شلما نصر الثالث ، وفوقه قرص الشمس المجنح الذى يمثل الرمز المقدس للاله آشور ، تعلوه شجرة الحياة المقدسة بين عجلين واقفين على قوائمها الخلفية • ويحيط بالمشهد زخارف تتألف من نباتات يتخللها صور لماعز (صورة ٢٤٤) •

النحت :

يمثل تمثال المرأة العارية (صورة ٢٤٥) الذى عثر عليه فى حرم معبد الالهة عشتار فى مدينة نينوى مرحلة هامة من مراحل تطور فن نحت التماثيل الاشورية ، بل ويعد من اقدمها • ويرجع الى القرن الحادى عشر قبل الميلاد • وعلى وجه التحديد الى عهد الملك الاشورى « آشور — بل — كالا » (١٠٧٤ — ١٠٥٧ ق م) الذى امر بنقش اسمه على ظهر التمثال وهو منحوت من الحجر الجيرى وارتفاعه ٩٤ سم ومعرض الآن فى المتحف البريطانى •

وعلى الرغم من أن التمثال قد فقد الرأس والذراعين والقدمين ، ونسبه غير طبيعية ، فالجزع فيما بين الذراعين والرجلين قصيرا جدا ، الا أنه يمثل اتجاهها طبيعيا ، اختفى بعد ذلك فى المرحلة الثانية من فن النحت الاشورى التى اتسمت بالجمود • فهذا التمثال يعد اجمل ما عبر عن الجسم البشرى العارى بعناية مقبولة • فهو تمثال فريد تحرر الفنان فيه من كسوة الجسد • ويرى انطون مورتجات أن هذا التمثال يمثل مفارقة بارزة فى الاسلوب عن السلسلة المتنوعة من التماثيل الاشورية المجسمة المعروفة لدينا فهو يعد اجمل صناعة بشرية للجسم العارى (١) •

(١) انطون مورتكات : الفن فى العراق القديم ، مترجم فى بغداد ،

نعود الآن الى الاسلوب الرسمى التقليدى الجامد السائد فى اسلوب النحت فى العصر الاشورى . فهناك على سبيل المثال تمثال من الحجر الجيرى للملك شلما نصر الثالث (٨٥٨ - ٨٢٤ ق م)! وقد تم كشفه فى مدينة نمرود وارتفاعه ١٠٣ سم ومعرض فى متحف العراق ويرجع للمرحلة الثانية من فن النحت الاشورى ويعتقد انه نحت فى عام ٨٣٩ أو ٨٣٨ ق م .

وقد مثل الفنان هنا الملك واقفا (صورة ٢٤٦) متعبدا بدون التاج الملكى وقد نزل شعر الرأس على كتفيه وقد شكل شعر اللحية على هيئة خطوط متموجة وزخرفة شبه دائرية . وقد لبس الملك ثوبا آشوريا ذا أهـداب ، نقشـت بحيث تبدو كنقش بارز . وقد وضع يديه متشابكتين على صدره .

والتمثال نموذج واضح لفن النحت الاشورى بما فيه من عناصر الجمود والرسـمية والوقار والسكون والتقوى الشكلية والملاحـم التقليدية والملابس الكاسية التى لا تجسد ملاحـم الجسم .

الفصل السابع

تاريخ الفن في العصر البابلي المتأخر

من ٦٢٦ الى ٥٣٩ ق م .

على الرغم من قوة آشور العسكرية ، وسيادتها السياسية، فان بابل لم تتقبل الهزيمة . فقد كان التاريخ في كل من بابل ونيوى في هذه الفترة تاريخ صراع وتنافس متواصل بين عاصمتين . واخيرا استطاع الزعيم الكلداني « نبوبولصر » من تنصيب نفسه ملكا على بابل عام ٦٢٦ ق م وأسس اسرة جديدة مستقلة هناك . وقد تمكن بمساعدة الميديين من القضاء على الآشوريين حتى سقطت مدينة نينوى عام ٦١٢ ق م . وبذلك اصبحت مدينة بابل للمرة الثانية صاحبة نفوذ غير منازع في كل ارجاء بلاد النهرين .

حافظ الفن في العصر البابلي المتأخر (أى الأحدث في الزمن) على تراث الماضي . واتجه حكامه الى تخليد انفسهم بالتشييد - وليس بالقتال والحروب - فأقاموا العمائر ، ليس في مدينة بابل فحسب بل في كل انحاء المملكة وزينوا العاصمة حتى اصبحت بابل بقصورها ومعابدها واسوارها وزقوراتها وحدائقها المعلقة واحدة من عجائب الدنيا . فقد اعادوا للبلاد الكثير من مجدها الغابر . لقد ضمت القصور والمعابد الكثير من الاعمال الفنية ، غير أن اعمال الحروب والتدمير والسلب والنهب لم تترك للآثار سوى بقايا ضئيلة يمكن الحديث عنها .

النقش :

لعله من المفيد أن نرجع قليلا لتتابع فن النقش على اللوحات في هذه الفترة . فهناك لوح خلد فيه الملك البابلي « نبو - ابلا - ادينا » عام ٨٥٣

ق.م. بناء معبد الاله شمش . واللوح من حجر رمادى وارتفاعه ٢٩ر٥سم وعرضه ١٧ر٨ سم وقد عثر عليه فى مدينة سيبار (ابو حبه) . ومعرض الآن فى المتحف البريطانى .

يعد المنظر المنقوش فى الجزء الاعلى من هذا اللوح من الامثلة الهامة النادرة فى النقش البابلى . فهو يمثل الملك يقدم احد الكهنة (الشخص الاول من الشخصوس الثلاثة) الى الاله الجالس على عرش فى مقصورته المقدسة . وتقف خلف الملك الهة حامية وقد رفعت ايديها ربما للتحية ؟ او للتعبد ؟ .

يجلس اله الشمس فى نفس الوضع الذى جلس فيه على لوح قانون حمورابى . وقد لبس التاج الذى يشمل اربعة صفوف من القرون ونفس اللحية الطويلة ، ونفس الرداء الطويل ويسك بالقرص والعصا (صورة ٢٤٧) وهذا دليل مادى ملموس يشير الى أن الفنان عاد الى اساليب فن النقش والتصوير القديمة .

وقد اختلف هنا كرسى العرش ، اذ زين الجانب الواضح لنا بشورين بشرين . يقفان على جبل شكل على هيئة الحراشيف (قشور السمك) التقليدية . وهى الحراشيف التى صورت تحت قدمى الاله على لوح قانون حمورابى . ونشاهد فى اعلى المقصورة ، فوق رأس الاله ثلاثة اقراص ترمز الى كل من القمر والشمس والزهرة على التوالى ، والتى نقشت من قبل على لوح « نرام - سين » .

ولعل الجديد هنا هو قرص الشمس الكبير المشع باللهب . وقد استقر على مائدة . وقد قام بتشبيته - بواسطة حبال - فى موضعه كائنان قدسيان استقرا فوق مقصورة الاله المقدسة . ويرى اندريه بارو أن الخطوط المتموجة المنقوشة تحت مستوى الأرضية تشير الى أن الأرض تستقر على « ايسو » المياه العذبة الجوفية التى تتوقف الحياة عليها كلها . وفى رأيه أن نقوش هذا اللوح تلخص نظرية الكون البابلية بأجزائها الثلاثة المحددة .

وهى السماء والأرض والماء (١) • يلاحظ الأقراص الأربعة الصغيرة الموجودة في الخطوط المموجة والتي قد تشير الى الجهات الأصلية الأربعة؟ أما الجزء الباقي من اللوح فقد نقش عليه نقوش ترجع الى العام ٣١ من عهد الملك « نبو - ابلا - ادينا » •

يسود الجمود الشكل العام لهذا اللوح ، رغم الاتجاه الزخرفي الواضح في تموجات المياه وطلبات ثياب الاله التي اتخذت شكل خطوط دقيقة متعرجة وموازية ، وبدن الاسطون الذي يسند سقف المقصورة المقدسة وتاجه وقاعدته • لاحظ أيضا التماثل الواضح في الثورين البشريين اللذين يحملان عرش الاله •

اتبع الفنان هنا - كما هو واضح - الاسلوب القديم في النقش الذي كان متبعاً قبل أيام حمورابي حيث التعميم وعدم العناية بتفاصيل الجسم • وقد حاول الفنان هنا استخدام المنظور عندما مثل الكائنين المقدسين اللذين يحملان قرص الشمس المشع • فقد مثل الذراعين القريبتين أكثر ارتفاعاً من الذراعين البعديتين •

ثم هناك لوح الحدود (كدورو) الذي ينتمى الى الملك « مردك - ابلا - ادينا » الثاني • وهو لوح من المرمر ، له قمة محدبة ، ارتفاعه ٤٥ر٨ سم وعرضه ٣٢ سم ويرجع الى عام ٧١٥ ق.م بالتقريب ومعرض في متحف برلين • وقد سجل عليه العام ١٧ من حكم الملك السابق الذكر •

وقد نقش على هذا اللوح الملك بحجم كبير - على اليسار - وأمامه أحد كبار رجال الدولة بحجم أصغر منه • وقد ميز الملك بخوذة ذات قمة مدببة وقد نزل منها شريط • ويلاحظ أن الاثنين قد لبسا ملابس ضيقة متشابهة قد تشير الى « المودة؟ » التي كانت موجودة في ذلك الوقت • ومما

(١) اندريه بارو : بلاد سومر ، مترجم في بغداد ، عام ١٩٨٠ ،

يلفت النظر أن الملك ومن معه قد ظهرا في وضع جانبي تماما ، دون التواء للجزع أو الكتفين • كما يجب ملاحظة الرموز المقدسة للالهة (من اليمين الى اليسار) مردك (أو مردخ) ، ايا ، ننخورساج ونبو •

ويعد هذا اللوح من أحسن ما نفذ في فن النقش في العهد البابلي المتأخر
(صورة ٢٤٨) •

الاختتام الاسطوانية :

أصبح من الصعب — حتى بالنسبة للمتخصصين — التمييز بين نقوش الأختام الآشورية والبابلية المتأخرة ، ولعل السبب هو تشابه الموضوعات • فقد استمرت مناظر البطل — سواء أكان مجنحا أم غير مجنح — وهو يقاتل انحيوانات ومناظر التعبد أمام الالهة أو رموزها • وقد يساعد عدم وجود صور بشرية للالهة على التمييز بين الأختام الآشورية والبابلية المتأخرة • فقد انعدمت مناظر الآلهة البشرية في نقوش أختام العهد البابلي المتأخر وعادوا الى الرموز الآلهية مثل الهلال والنجم والتنين ••• الخ •

النحت :

لم تكشف الحفائر حتى الآن عن تماثيل سواء حجرية أم معدنية أو حتى صوراً للملوك العهد البابلي المتأخر — حتى التماثيل الحيوانية غير موثوق تاريخها • فهل اخفق الفنانون في تمثيل ملوكهم ، أم اننا لم نعثر عليها حتى الآن • وقد يتجدد الأمل في العثور عليها في المستقبل •

التصوير والزخرفة :

يعد فن الاجر المكسو بالمنيا في العصر البابلي المتأخر ذروة الانجاز الفني في هذه الفترة وفي الوقت نفسه قد يشير الى نهاية الفن الكلاسيكى في بلاد النهرين • وقد تمكن خبراء متحف برلين الشرقية من اعادة تجميع لواجهة قاعة العرش التي كانت مكسوة بطبقة من الاجر الملون المزجج

(صورة ٢٤٩) في قصر الملك نبوخذ نصر الثاني (٦٠٥ الى ٥٦٢ ق م) في بابل بارتفاع ١٢ر٤ مترا • وتعد هذه الواجهة من أعظم تكوينات الآجر المعطى بالمنيا في العصر البابلي المتأخر يتوسط الواجهة مجموعة من النخيل محورة ، ذات سيقان صفراء وبها رؤوس حلزونية على أرضية زرقاء، يحيط بهم افريز من الزخارف الهندسية والنباتية التي اتخذت الألوان البيضاء والصفراء والزرقاء • ونشاهد أسفل النخيل صف من الأسود بلون أصفر يخطو على خط يمثل الأرض يتألف من شريط بزخارف هندسية ، أسفله شريط آخر مزين بالوريدات •

ويعتقد أنطون مورتجات أن الفنان في هذا العصر قد وفق في تكوين هذا المنظر ، فشجر النخيل رمز الحياة فوق الأسود التي ترمز للعالم السفلي الذي تنفجر منه الحياة ، وفي وسط قاعة العرش يجلس الملك على عرشه لأنه حامى الحياة ومجدها (١) •

وأخيرا يجب الإشارة هنا الى ما اصطلح على تسميته ببوابة عشتار (صورة ٢٥٠) وقد استطاع خبراء متحف برلين الشرقية من إعادة تركيبها ، وكانت هذه البوابة مزينة كلها بالآجر المزجج • (فقد كانت مزينة بـ ٥٧٥ تنينا برأس أفعى وثورا و ١٢٠ أسد) وكان التنين (صورة ٢٥٢) يرمز انى الاله مردوك (مردوخ) والثور (صورة ٢٥١) يرمز الى الاله ادد رب العاصفة • وقد وضعت هذه الحيوانات بالتناوب في ثلاثة عشر صفا منبسطة أحدها فوق الآخر • وكانت الألوان الغالبة هي الأزرق للأرضية والأصفر والأبيض للحيوانات • ولم يراع في هذه الألوان - على جمالها - محاكاة

(١) انطون مورتكات : الفن في العراق القديم ، مترجم في بغداد عام

١٩٧٥ ص ٤٤٢ •

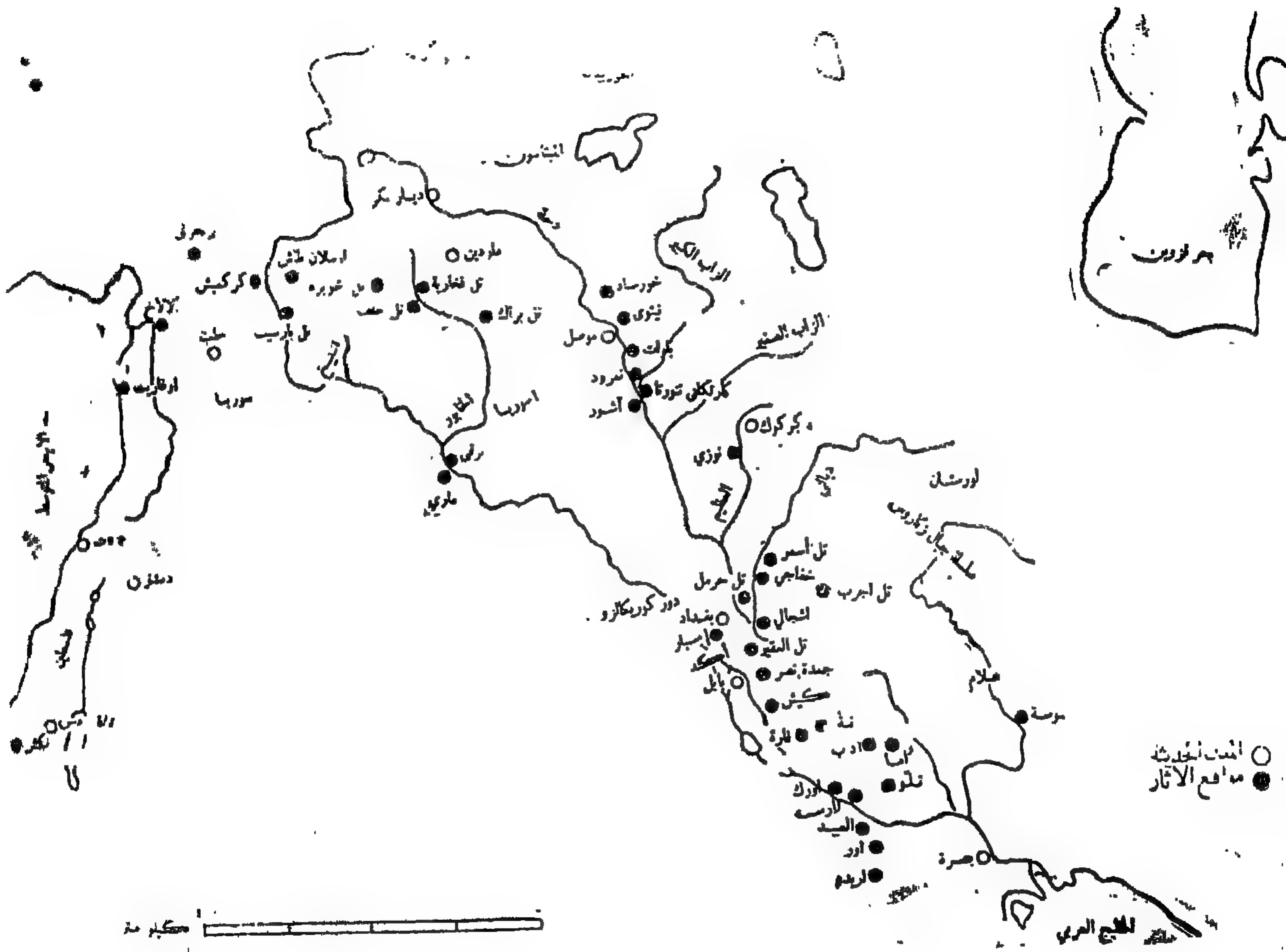
(م ٢٥ - تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم)

الطبيعة . وكانت الصور تأخذ شكلا بارزا حتى تبدو وكأنها نقشا بارزا .
وما يلفت النظر أن الحيوان قد صور تصوير جانبا كاملا فمثلا صور
النور بقرن واحد واذن واحدة (صورة ٢٥١) *

ان فن بلاد النهرين فن اصيل ، عميق الجذور ، له شخصيته الكاملة
التي تأثرت بحضارة البلاد التي نشأ فيها ، والعقائد الدينية التي
خدمها ، والتقاليد التي التزم بها . فهو ثمرة حضارة امتدت جنورها
أكثر من ثلاثة آلاف عام .

تم بحمد الله وتوفيقه *

صور الكتاب الثالث
تاريخ الفن في بلاد النهرين



خريطة بلاد النهرين



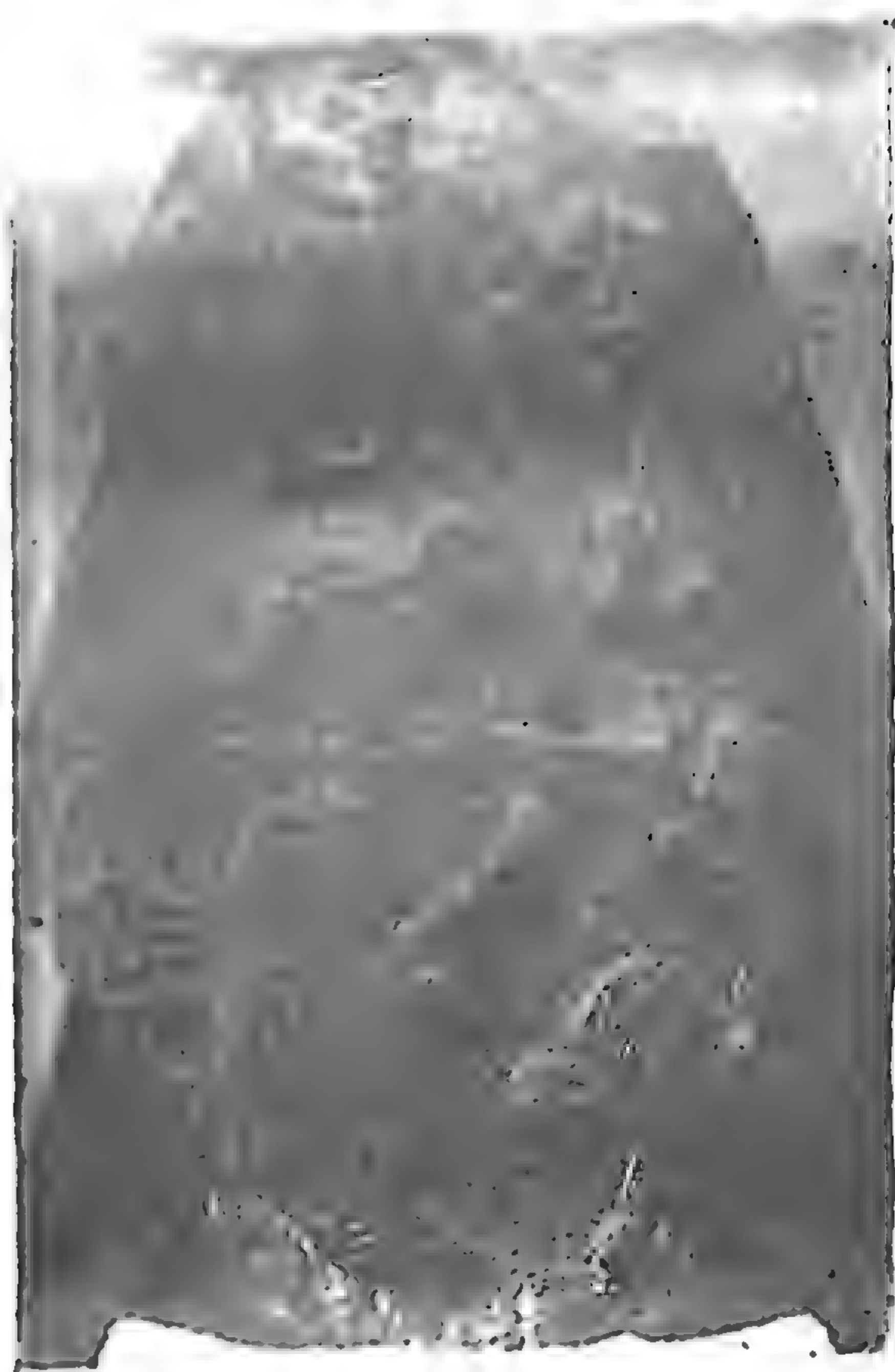
صورة ١٧٠
بقايا آنية فخارية رسم على عنقها وجه انساني



صورة ١٧١، ب
رجل وامرأة براس افعى
(ملزمة ١ - صور الكتاب الثالث)



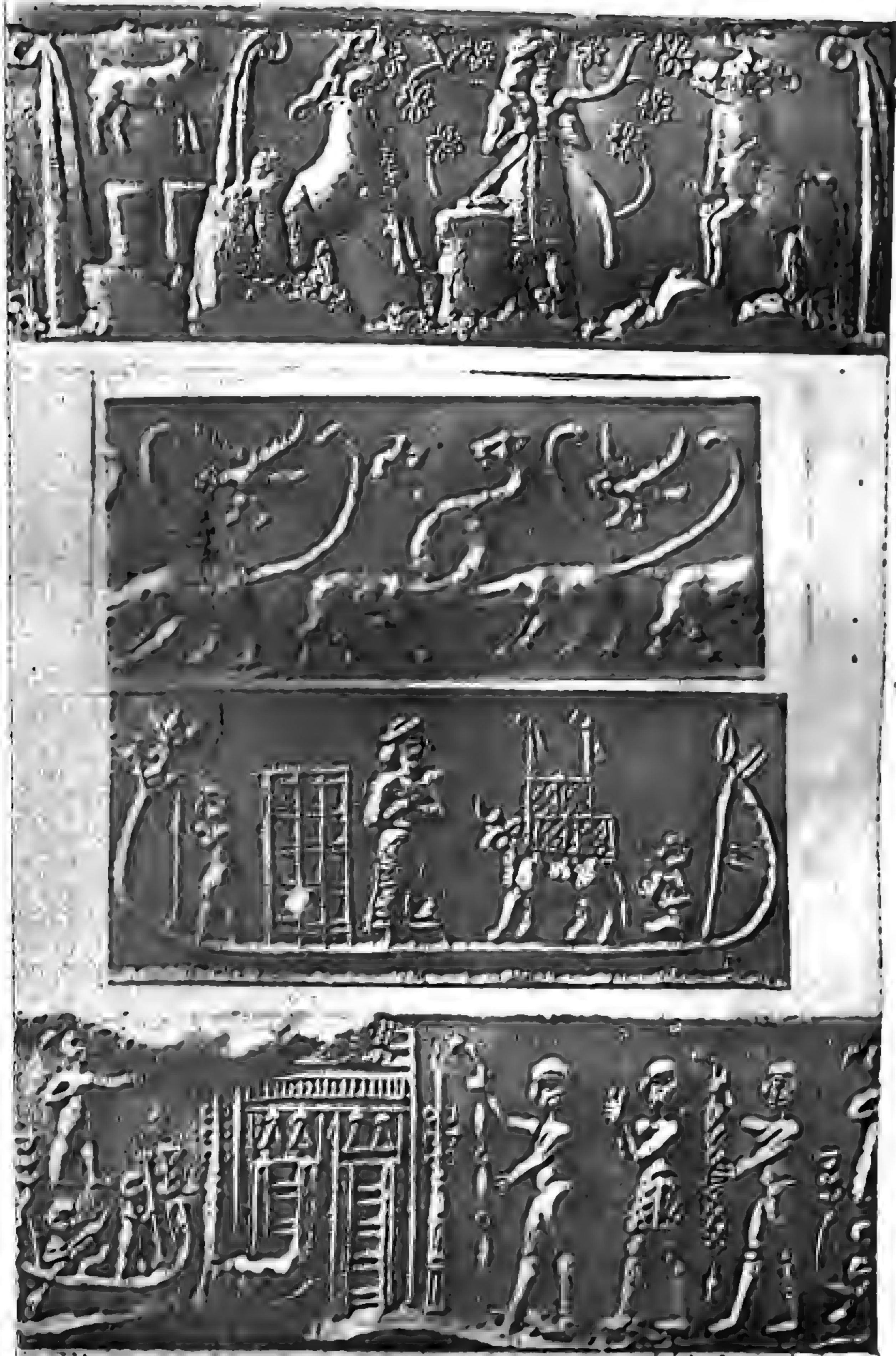
صورة ١٧٢
اناء الوركاء - متحف العراق ببغداد



صورة ١٧٢
لوحة صيد الاسود
بازلت اسود - متحف العراق



صورة ١٧١
بريق من الحجر الجيري - متحف العراق



صورة ١٧٥، ب، ج، د
طبقات لاختام اسطوانية



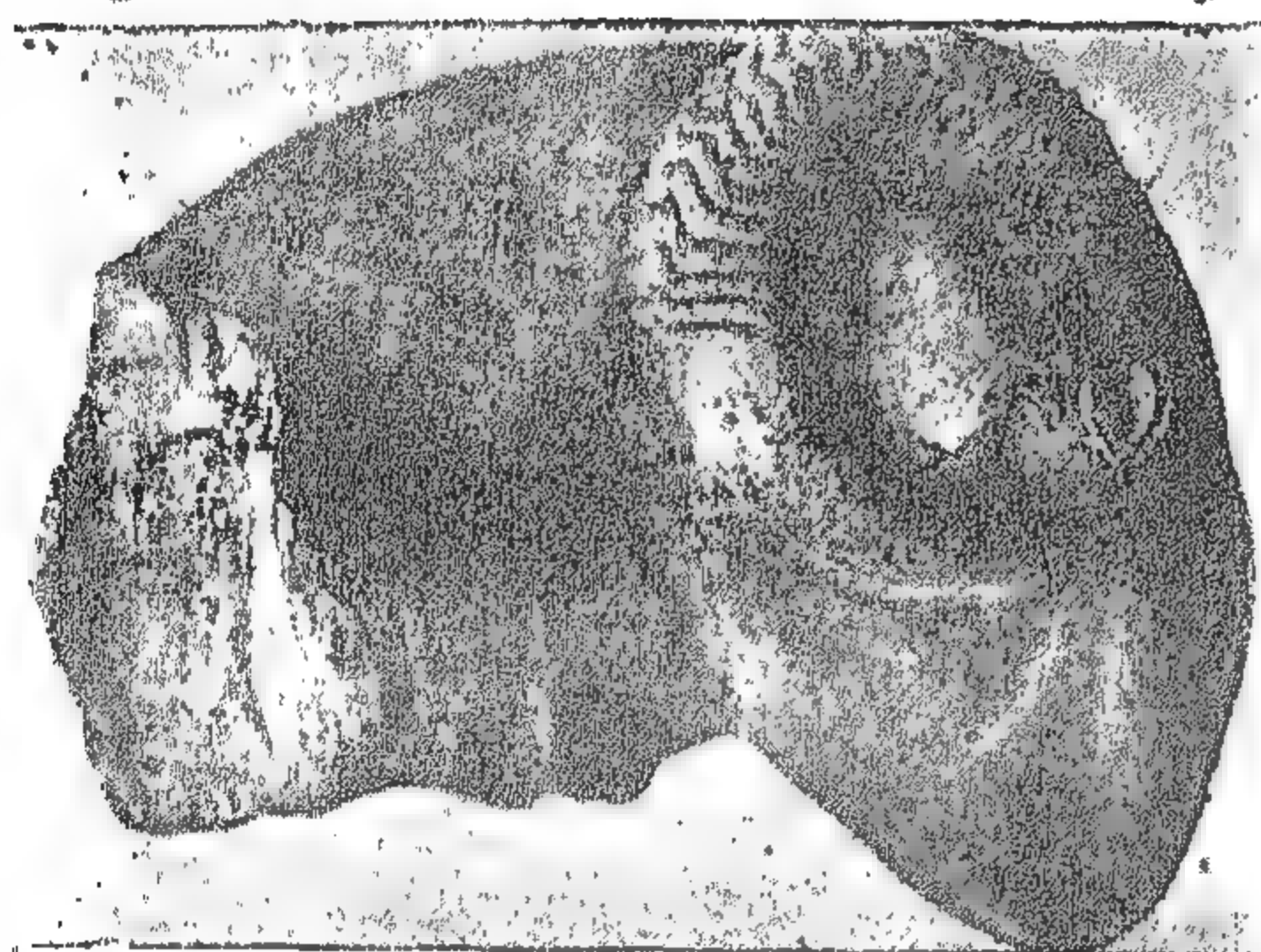
صورة ١٧٦

رجل ملتج من الوركاء
رخام - متحف العراق

صورة ١٧٧
رأس الوركاء
رخام - متحف العراق

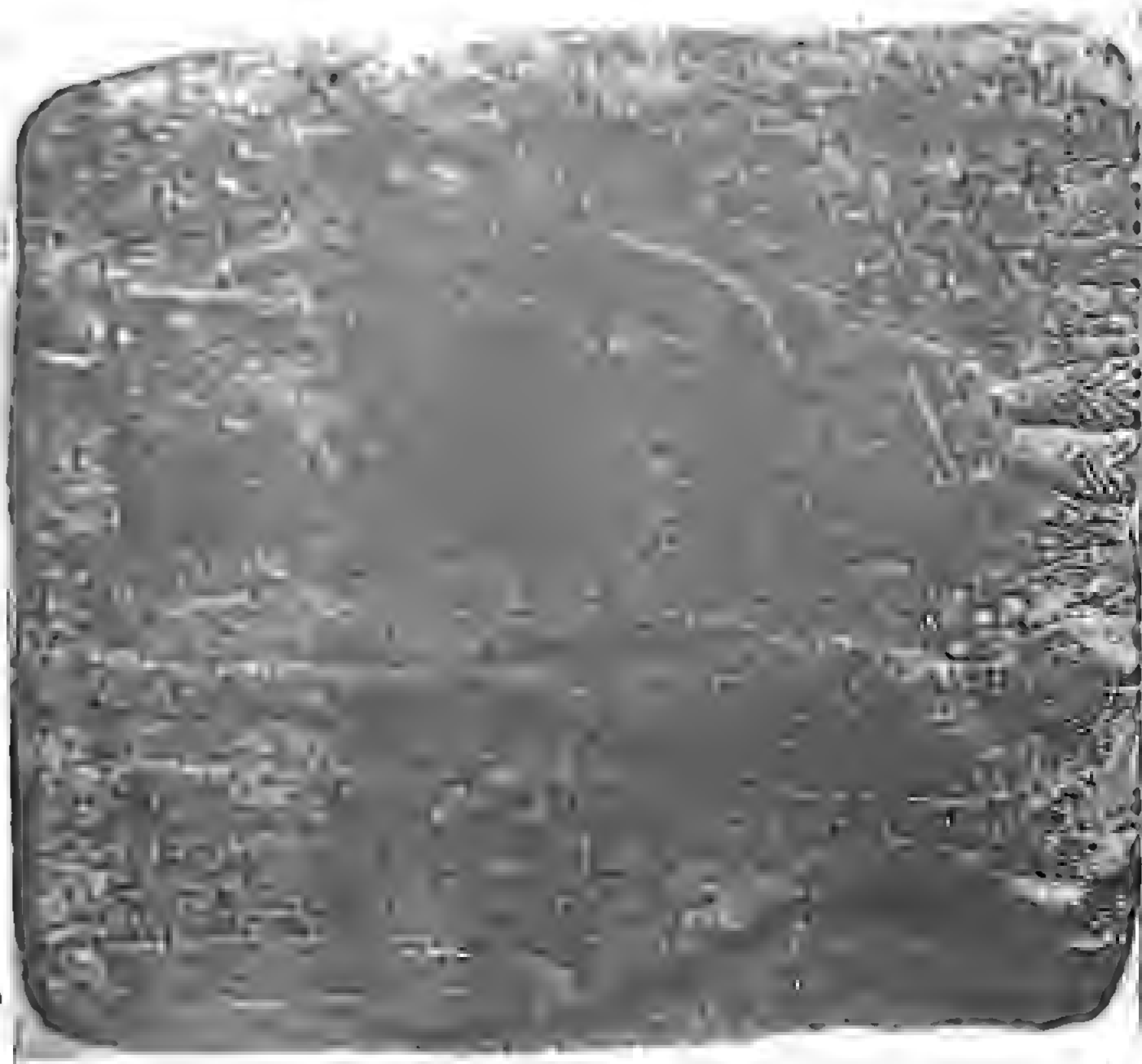


صورة ١٧٨ رأس كبش
حجر جيرى - متحف برلين



صورة ١٧٩ عجل مطعم
حجر جيرى وفضة - متحف العراق

صورة ١٨٠
الشخصية ذات الريش - متحف اللوفر



صورة ١٨١
لوح نذري نقش عليه مناظر الشراب - متحف العراق



صورة ۱۸۲
لوح اورنانشی - متحف اللوفر



صورة ۱۸۳
نوح العقبان أو لوح النصر - متحف اللوفر



صورة ١٨٤ - تفاصيل من لوح العقبان
الجنود وقد قبضوا على حراب مشرعة الى الامام



صورة ١٨٥
لوح الكاهن دودو - متحف اللوفر



صورة ١٨٦
طبعة لختم تظهر الرجل الثور يفصل بين حيوانين مفترسين



صورة ١٨٧
تمائيل مجموعة من المتعبدين من اشنونا - متحف العراق



صورة ١٨٨
تمثال « ابيه ايل » - البستر - متحف اللوفر

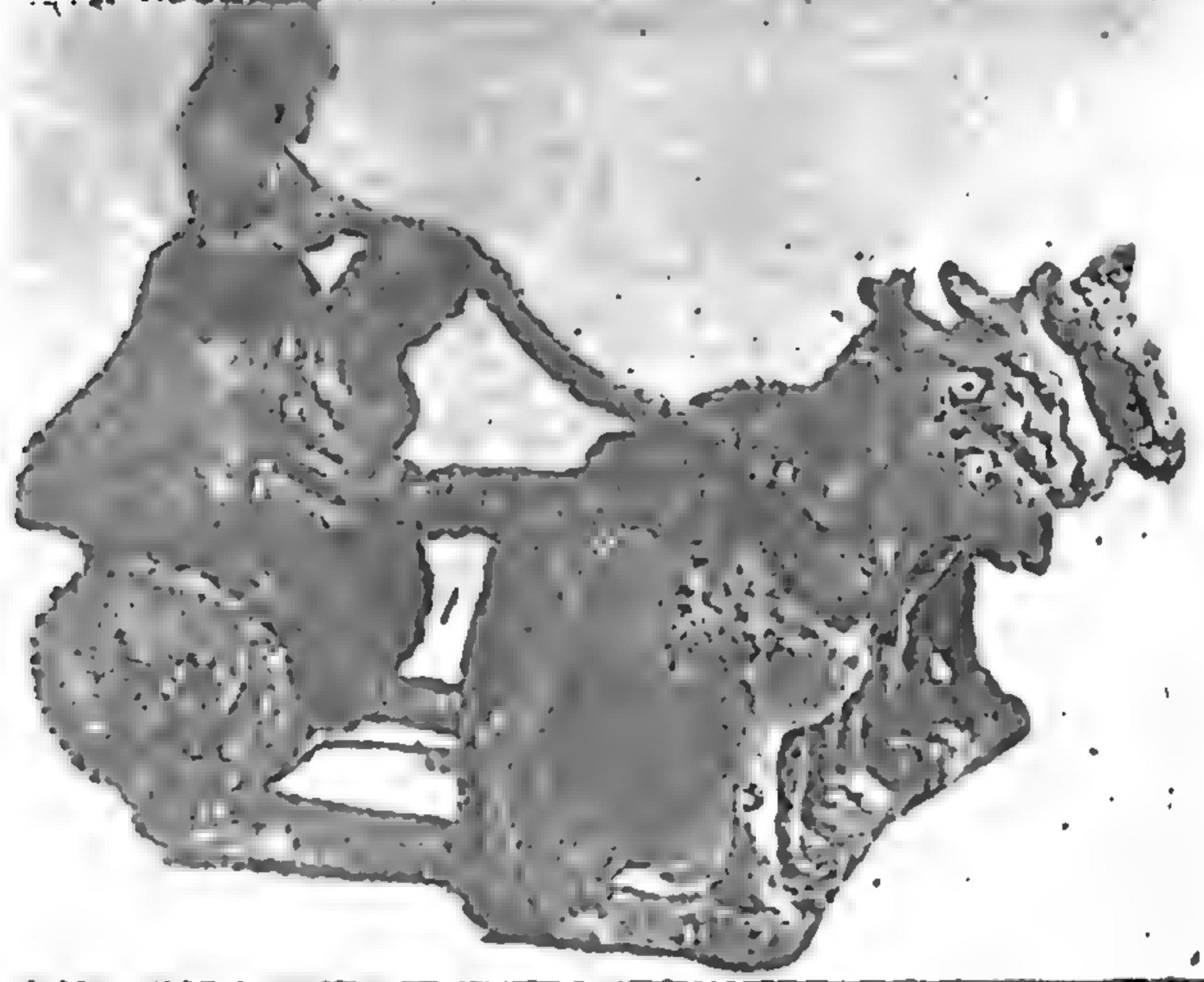


صورة ١٨٧ تمثال نذرى لرجل متعبد - متحف العراق

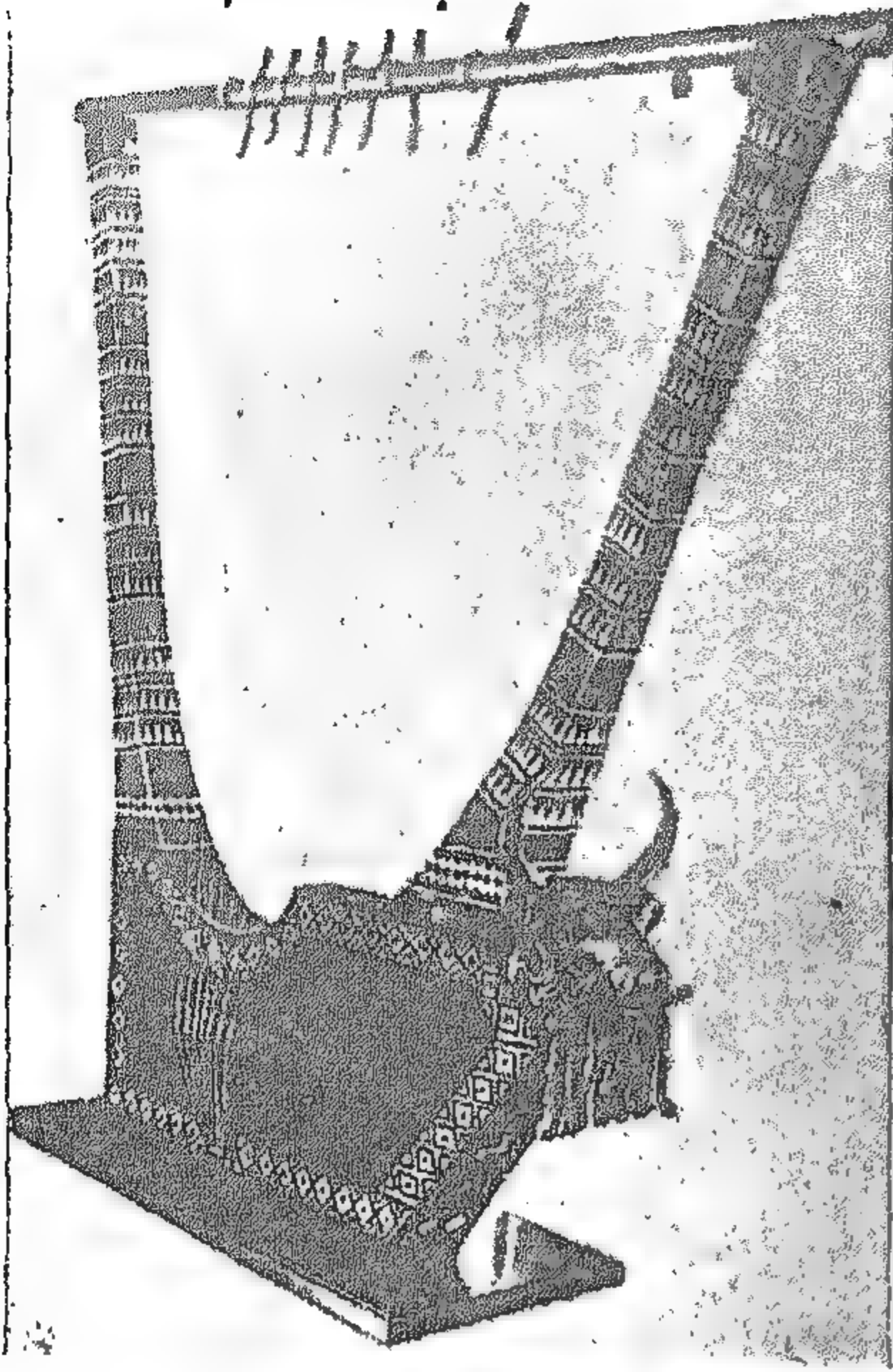
صورة ١٨٧ ب تمثال نذرى لامرأة متعبدة - متحف العراق



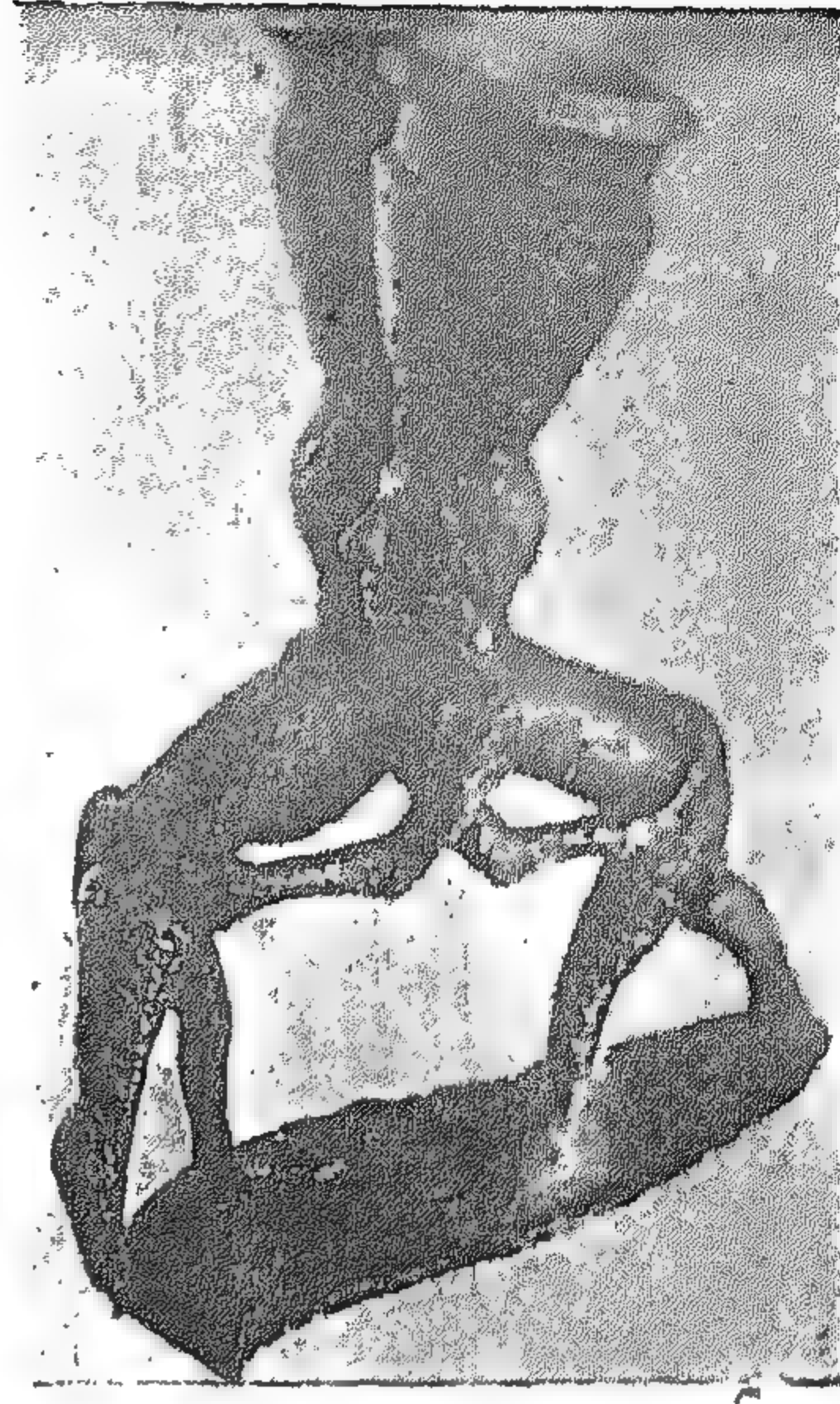
صورة ١٨٩ الفنية « اورنانشى »
حجر جيسى - المتحف القومى بدمشق



صورة ١٩٠
عربة بعجلتين تجرها اربعة حيوانات - نحاس - متحف العراق



صورة ١٩٢
قيثارة - متحف العراق



صوره ١٩١
المصارعان
برونز - متحف العراق

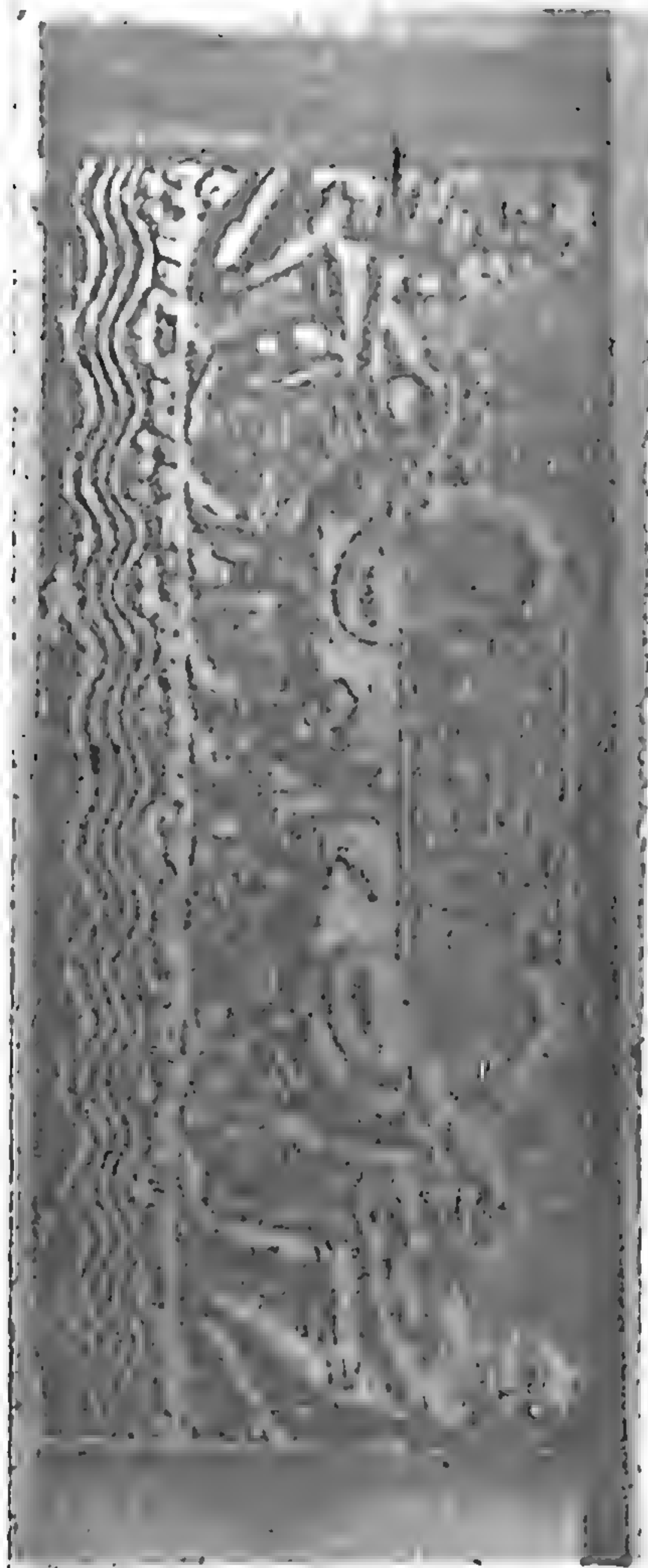


صورة ١٩٣
قيثارة - متحف البريطاني

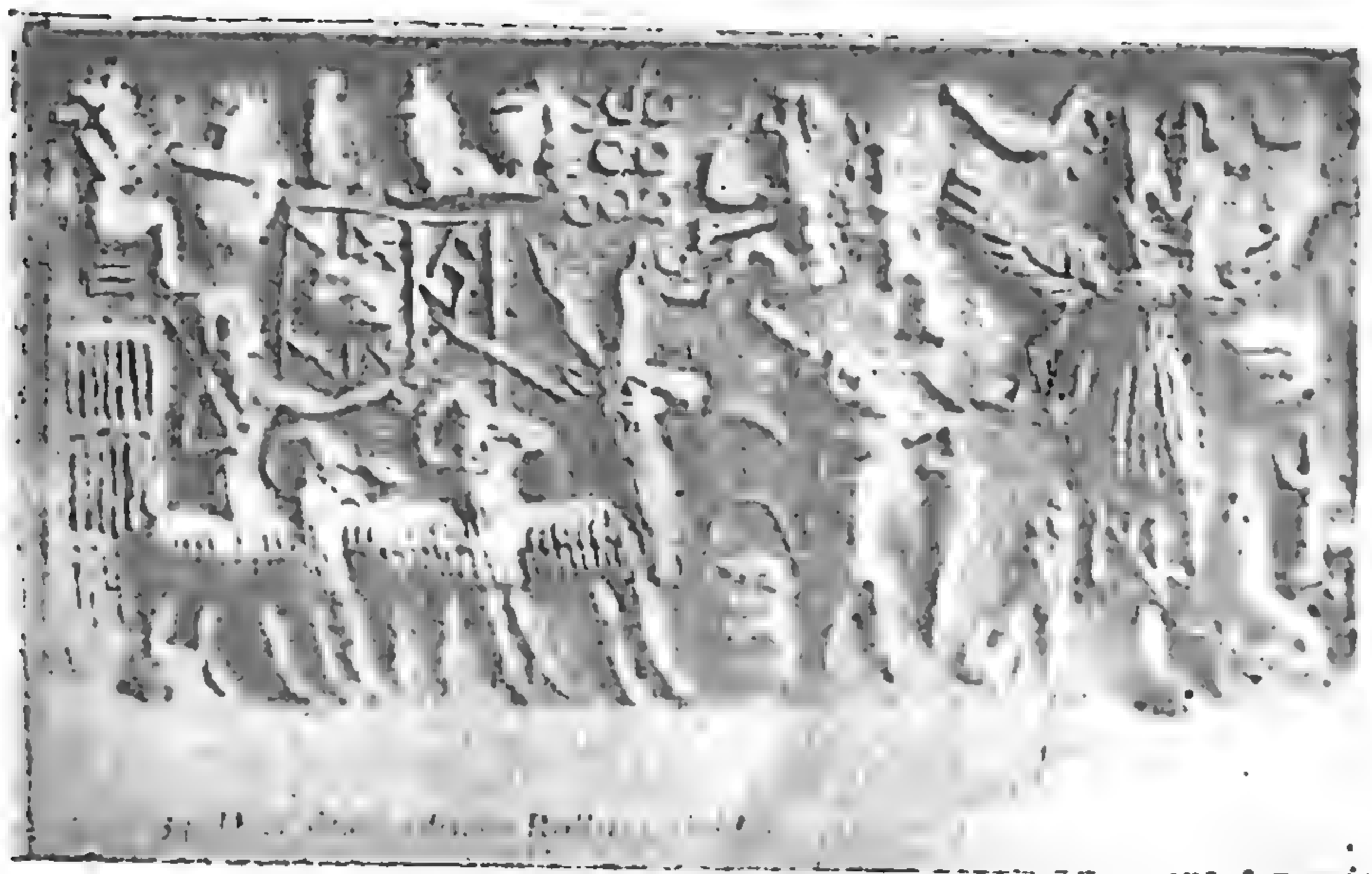


صورة ١٩٤

لوح « الترام - سين » - حجر رملي - متحف اللوفر



صورة ١٩٥
طبعة ختم شار كالي شاري



صورة ١٩٨
بصمة ختم لاسطورة ايتانا الراعي



بصمات اختام اسطوانية

صورة ١٩٦ جلجامش يخلق اسدا

صورة ١٩٧ ا جلجامش يطأ بقدمه عنق جلموسه

صورة ١٩٧ ب الرجل الثور يقاتل اسدا وجلجامش يصارع ثورا

صورة ١٩٩ اله واقف داخل عربة يجرها اسد مجنح

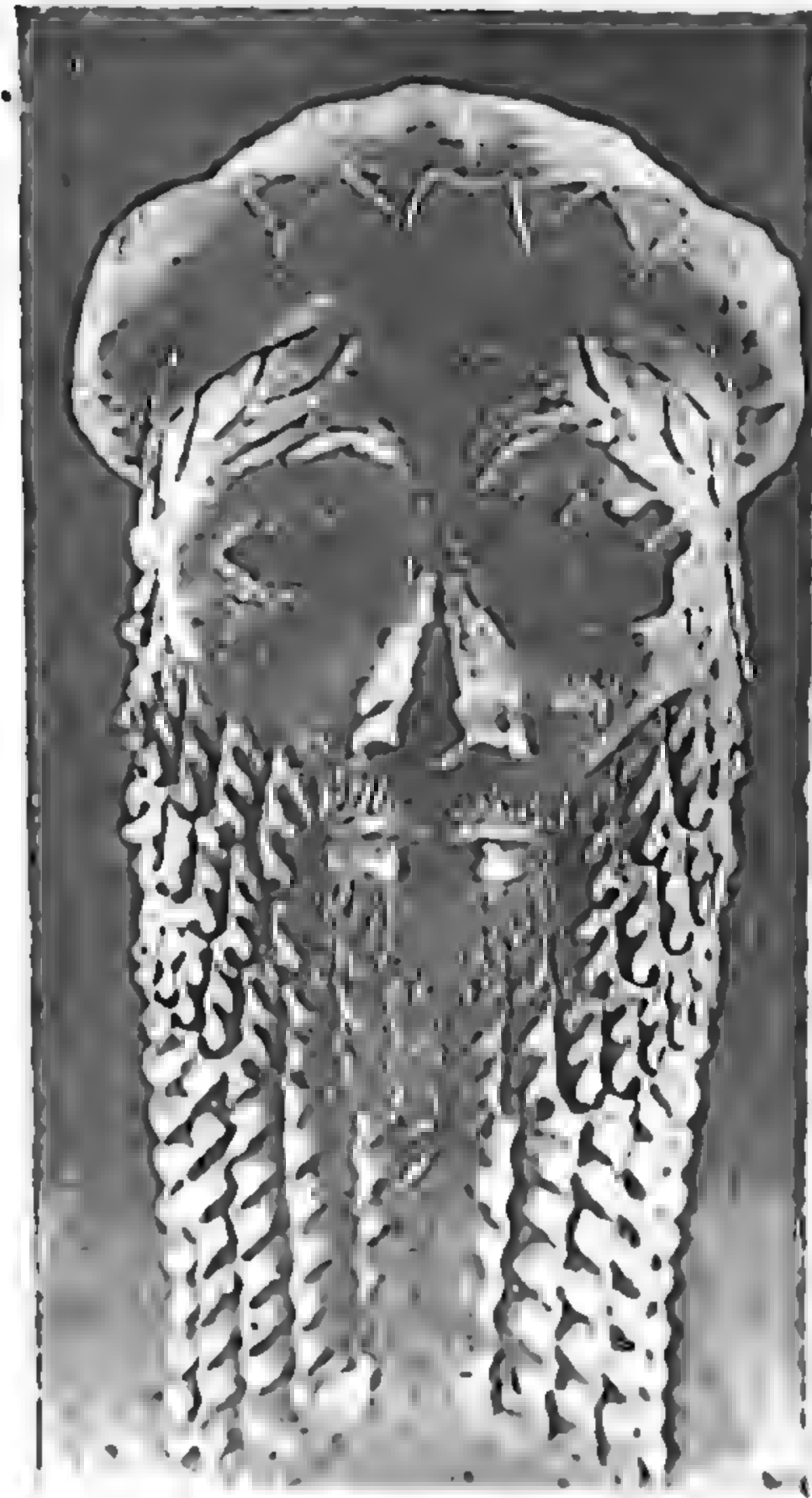
(م ٢ - صور الكتاب الثالث)



صورة ٢٠٠
رأس يصور رجلاً ملتحمياً يلبس عمامة
متحف المعهد الشرقي للآثار - شيبجاغو



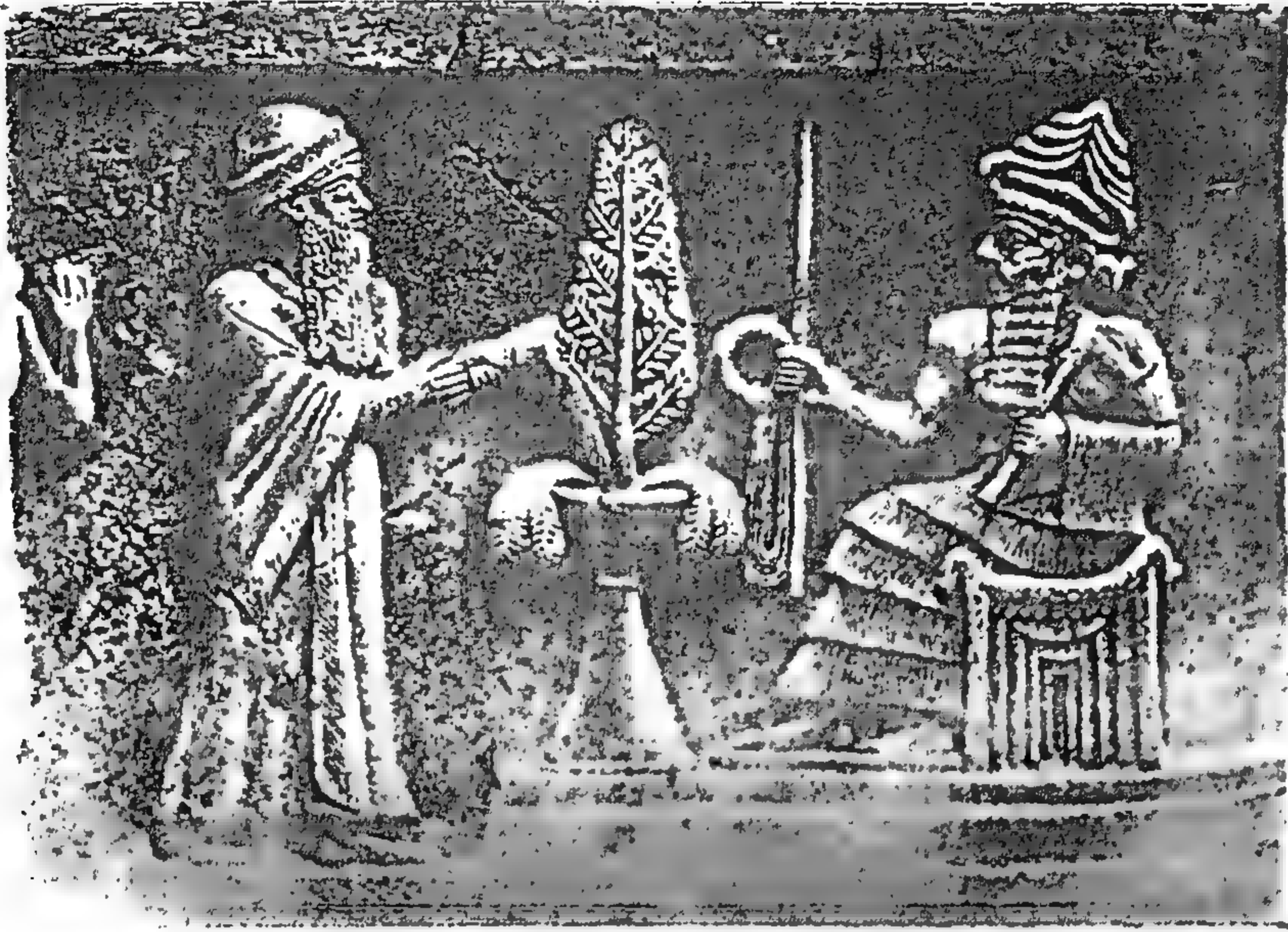
صورة ٢٠٦
تمثال لاور ننجرسو
لاحظ مقدمي الجزية
من الأجناب على القاعدة
مرمر - متحف اللوفر



صورة ٢٠١
رأس برونزي للملك سرجون
متحف العراق



(صورة ٢٠٢) لوح اورتمو
متحف جامعة بسلغانيا - فلادلفيا



(صورة ٢٠٢) « اور-نمو » يؤدي شعيرة سكب الماء على جذع شجرة
(تفاصيل من لوح اورنمو)



صورة ٢٠٣
جوديا جالسا
ديوريت - متحف اللوفر



صورة ٢٠٤
جوديا واقفا
ديوريت - متحف اللوفر



صورة ٢٠٥
زوجة جوديا
ديوريت - متحف اللوفر



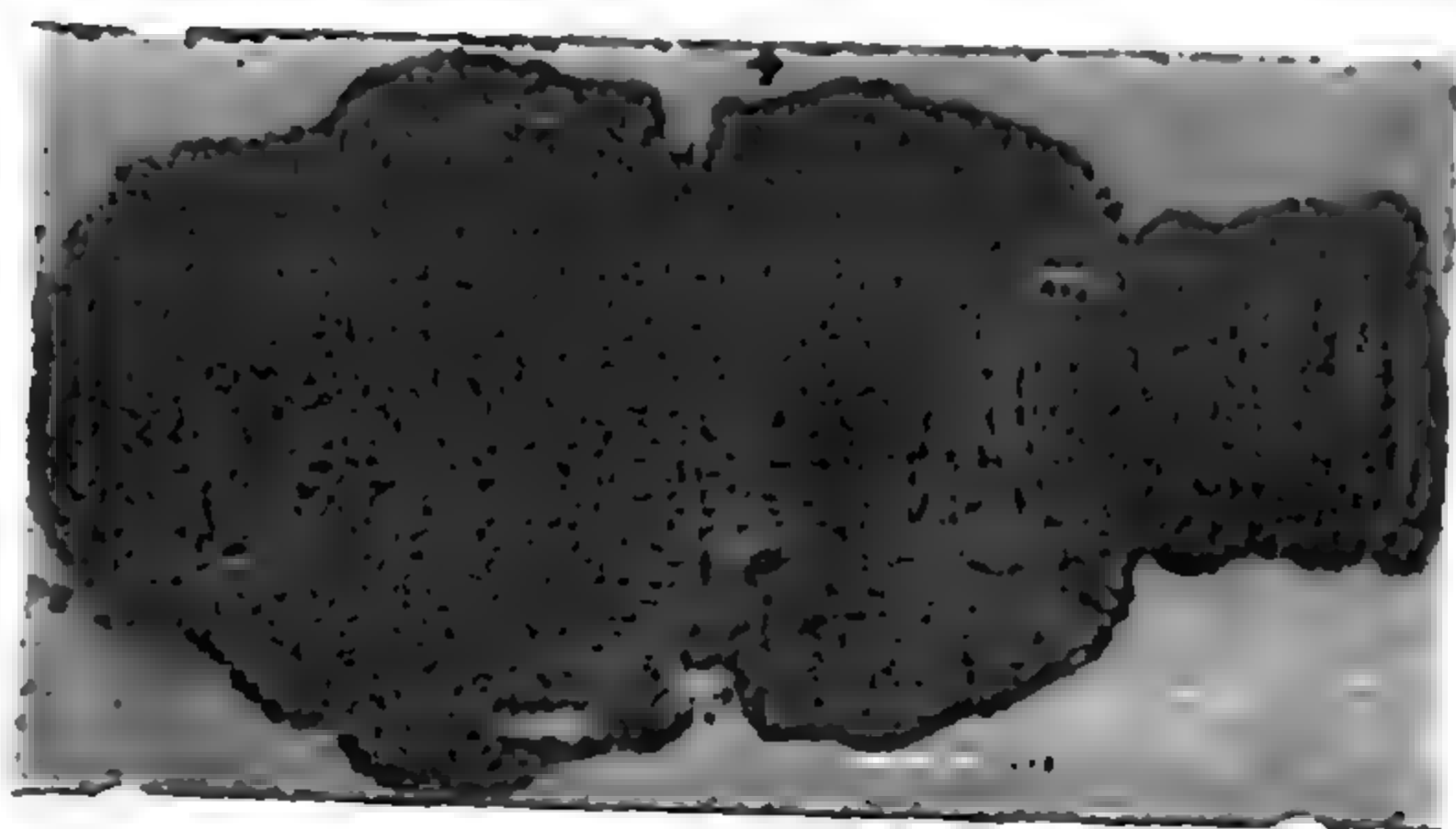
صورة ٢٠٧
ثور راقد برأس بشري
متحف اللوفر



صورة ٢٠٨
جزء من تصوير جداري من قصر ماري
متحف اللوفر



صورة ٢٠٩
الجزء الاعلى من لوح قانون حمورابي
بازلت - متحف اللوفر



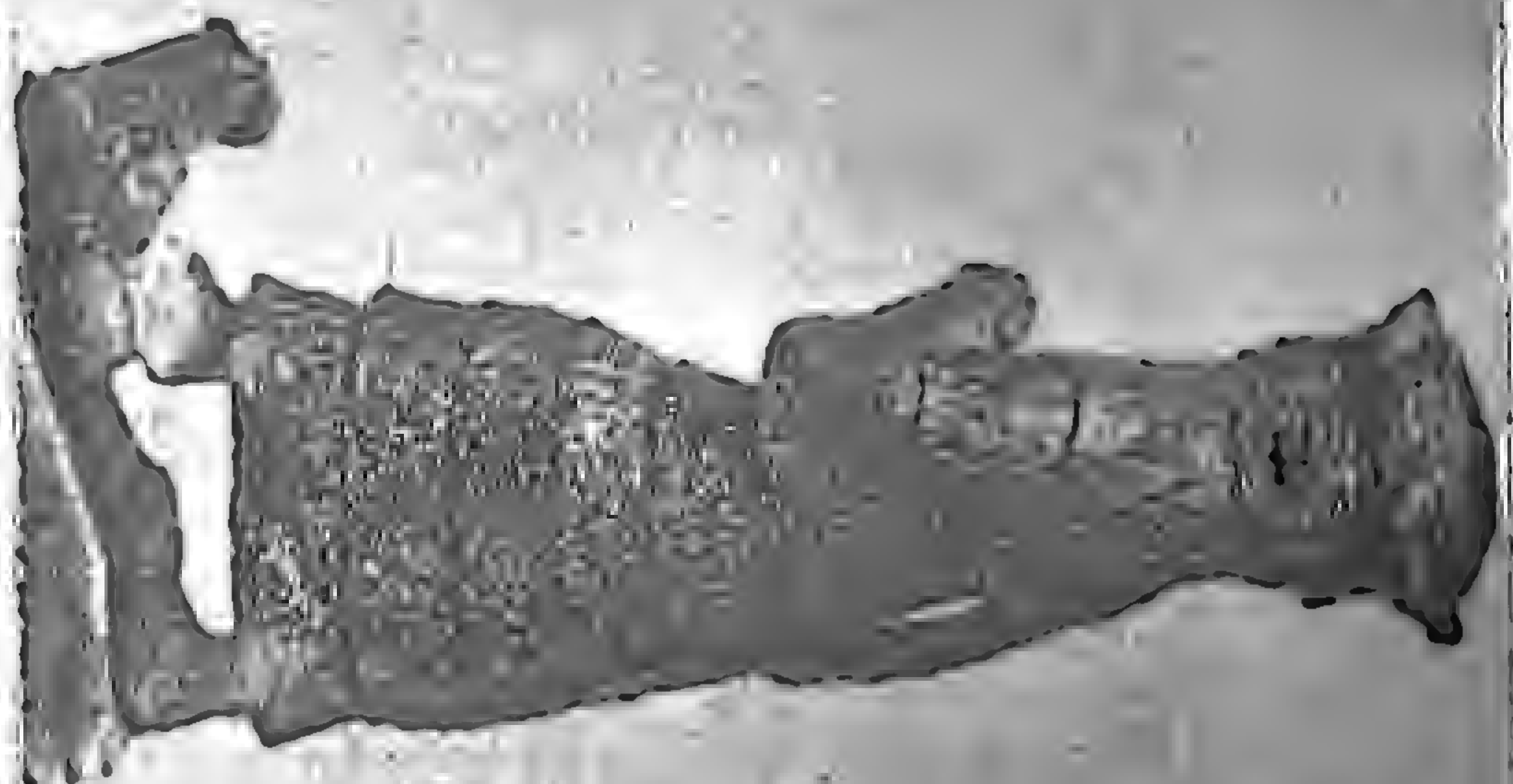
صورة ٢١٠
تمثال الربة باو
من الحجر - متحف العراق



صورة ٢١١
صورة ٢١١ تمثال « الربة ذات الوعاء المتدفق »
حجر ابيض - متحف حلب القومي
صورة ٢١٢ تمثال لاحد الالهة ؟ او لاحد الملوك ؟
حجر الديوريت - الجسم في اسطنبول
والراس في برلين



صورة ٢١٣



صورة ٢١٤

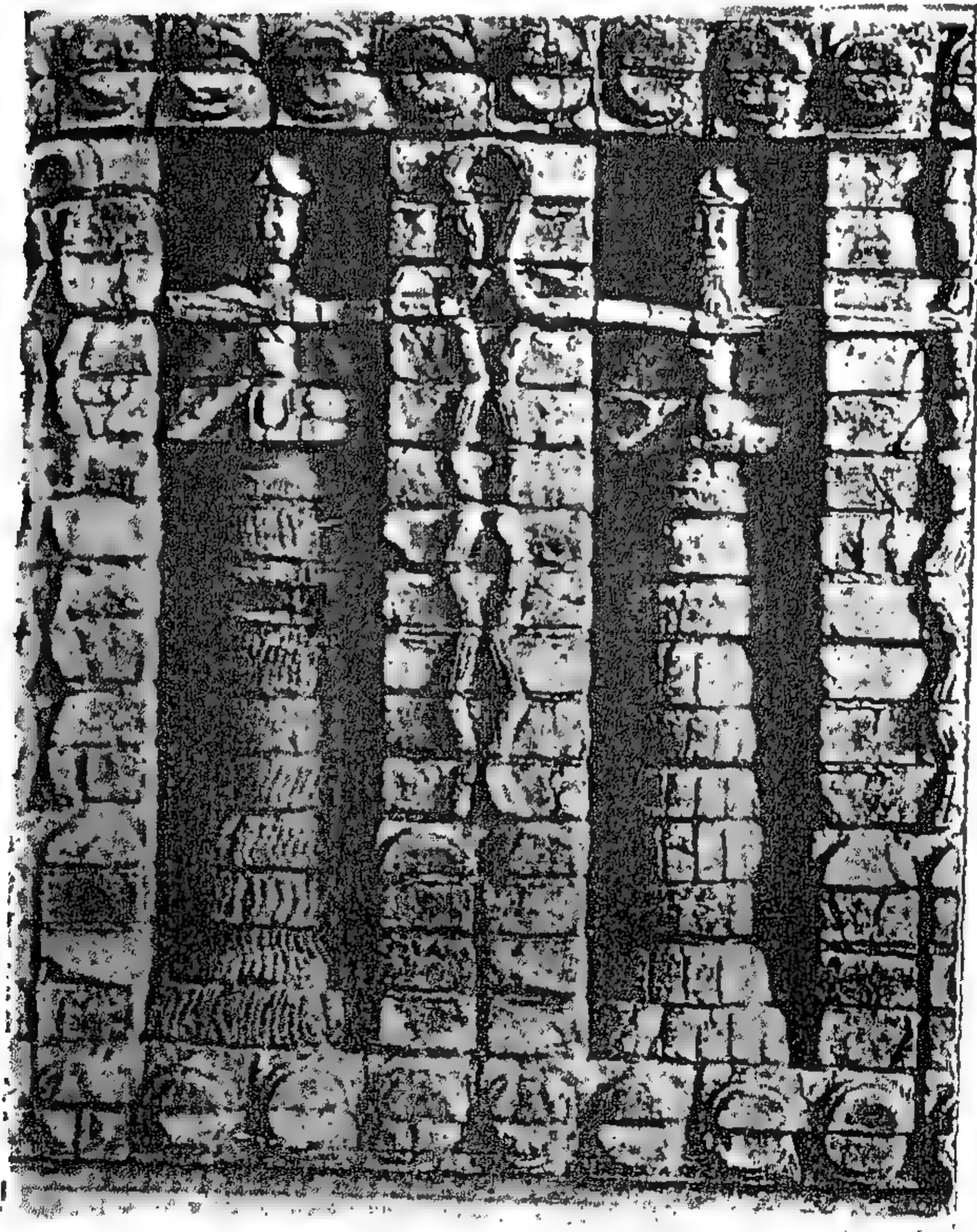


صورة ٢١٥

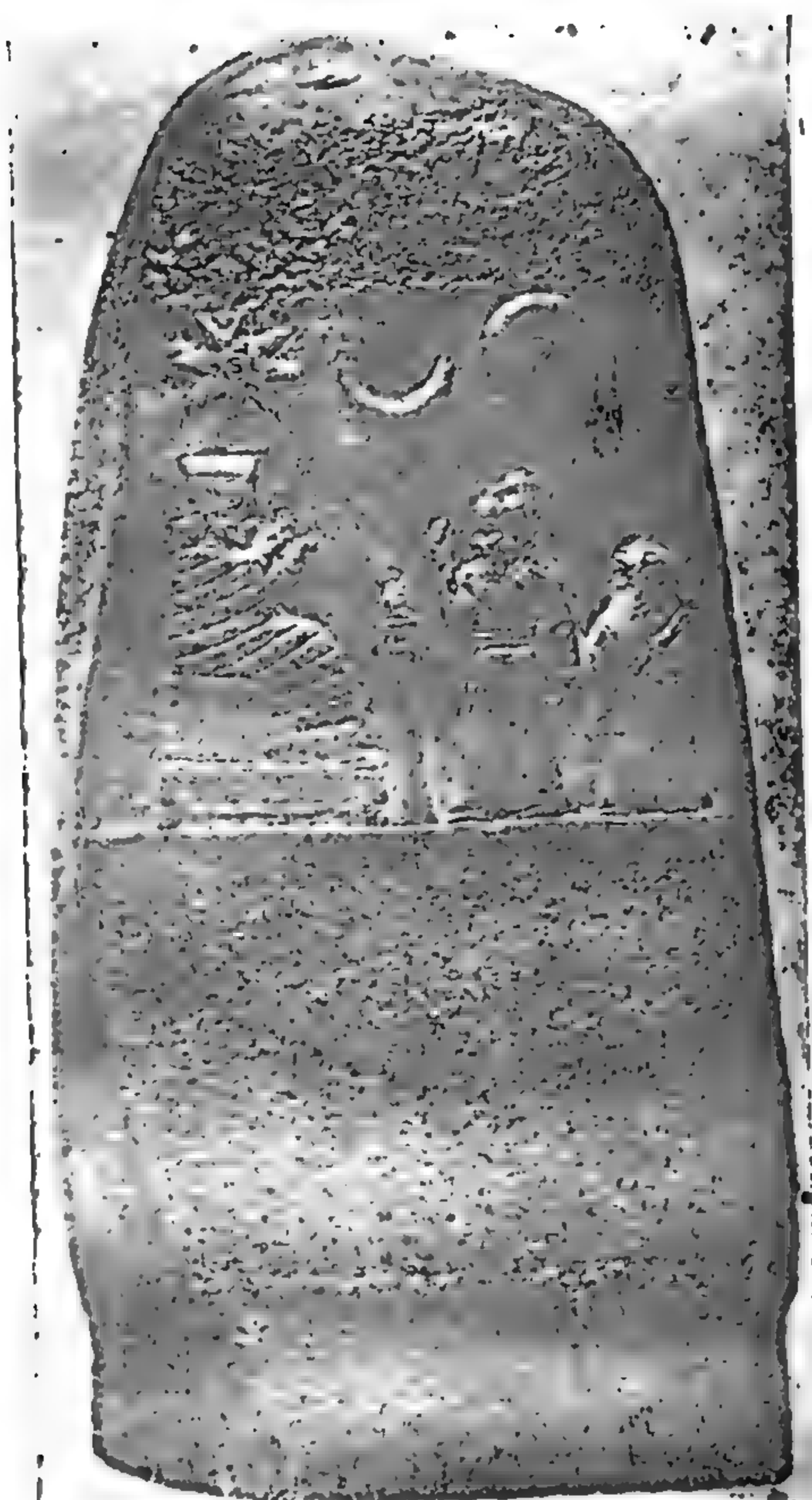
صورة ٢١٣ : اله بأربعة وجوه - برونز - شينجاغو
صورة ٢١٤ : اله بأربعة وجوه - برونز - شينجاغو
صورة ٢١٥ : ثلاث عنزات - برونز - متحف اللوفر



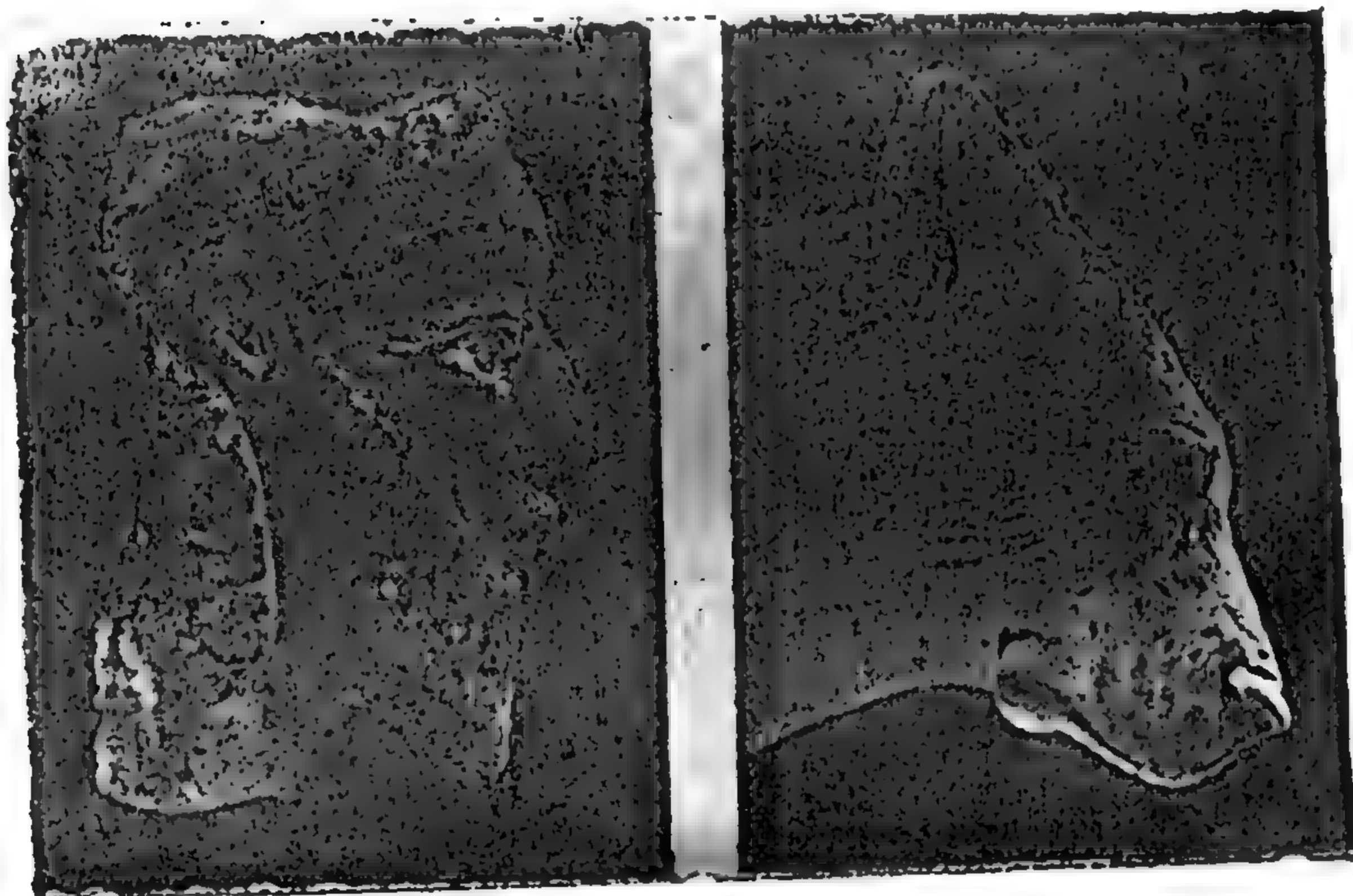
صورة ٢١٦ تمثال « عابد لارسة »
برونز - متحف اللوفر



صورة ٢١٧ - جزء من واجهة معبد كاسي
آجر مزخرف بأشكال انسانية
متحف برلين



صورة ٢١٨ « كدورو » او لوح الحدود
حجر جيري - متحف اللوفر

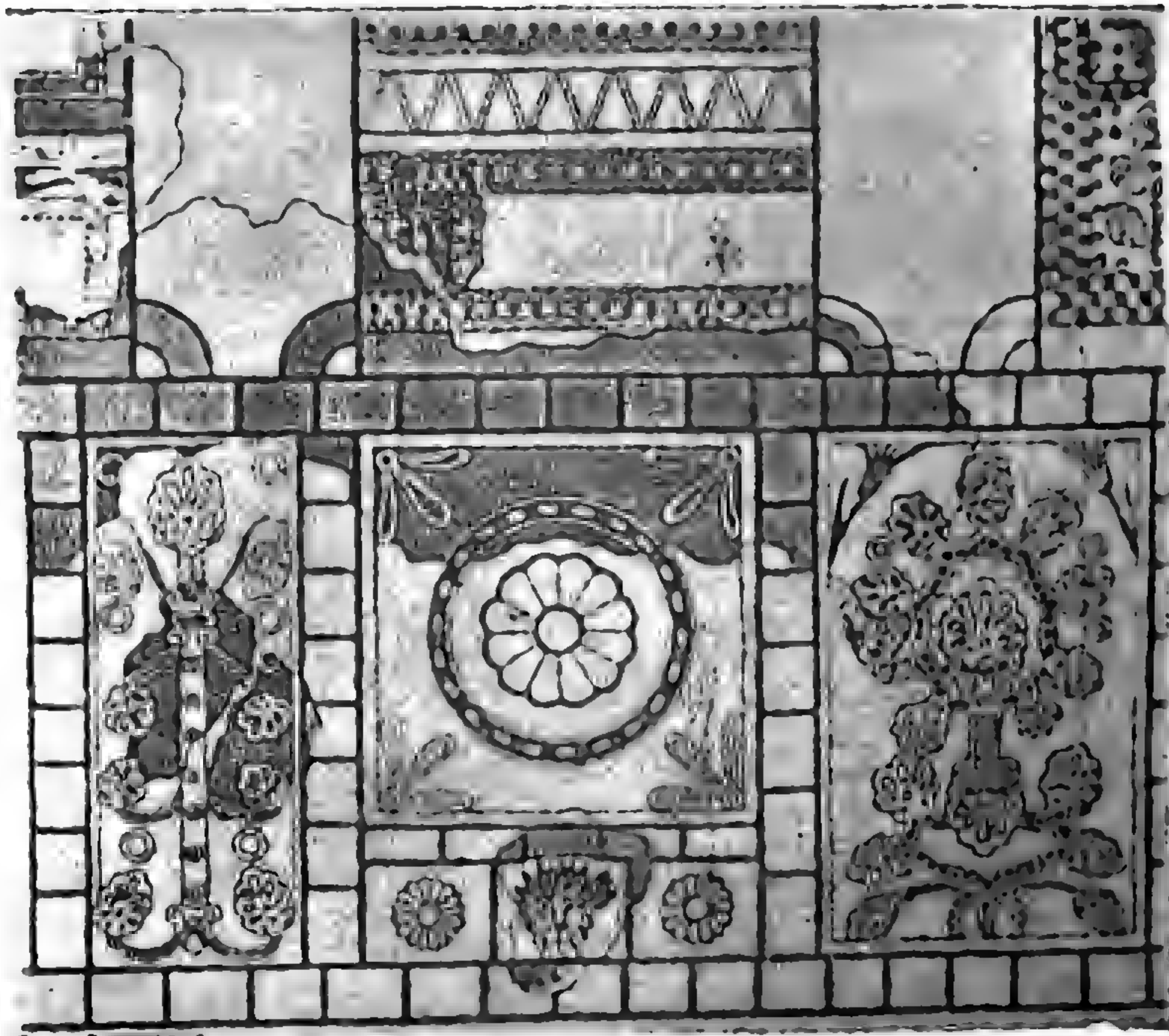
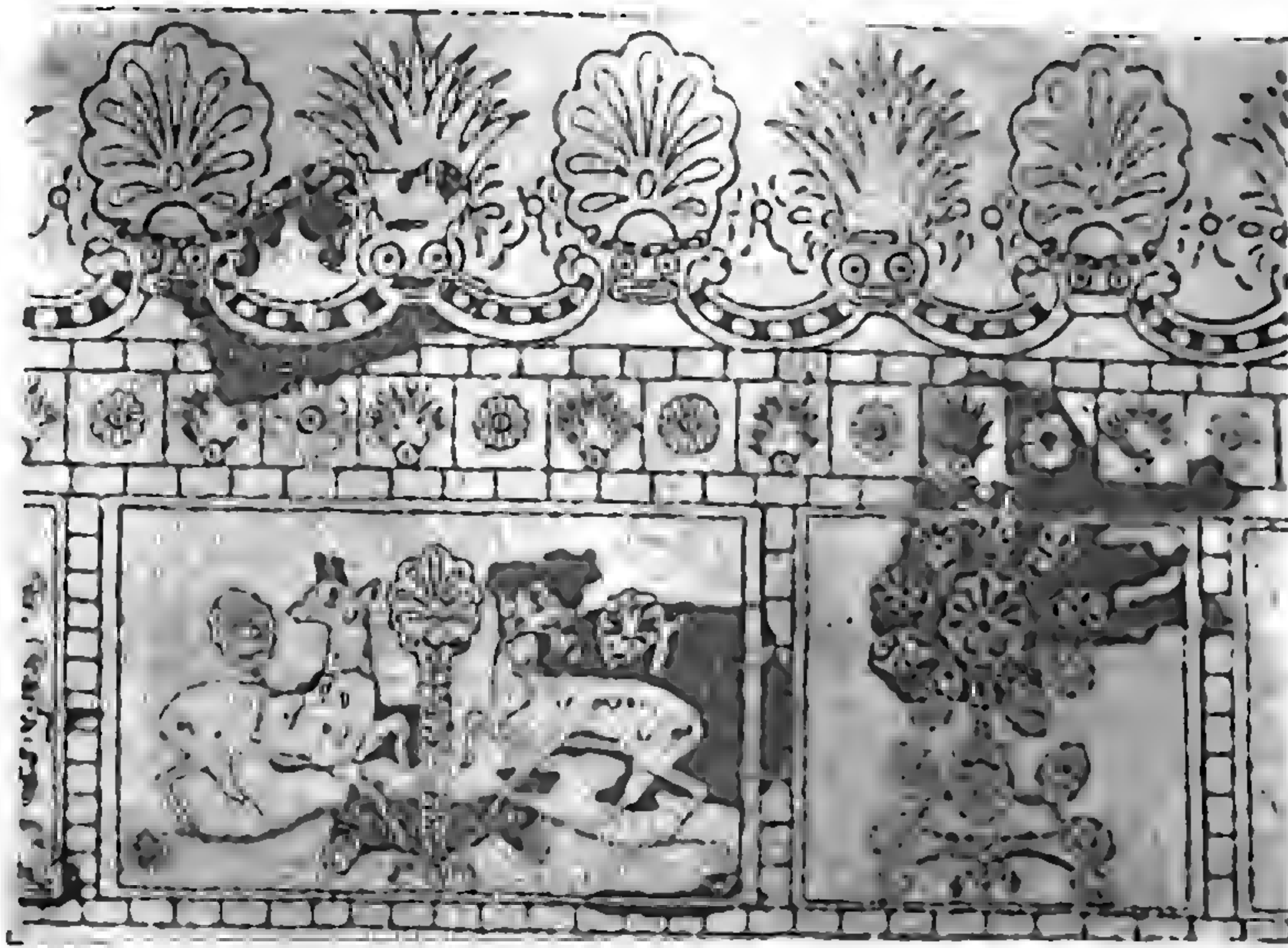


صورة ٢٢٠
راس لرجل من الفخار
متحف العراق

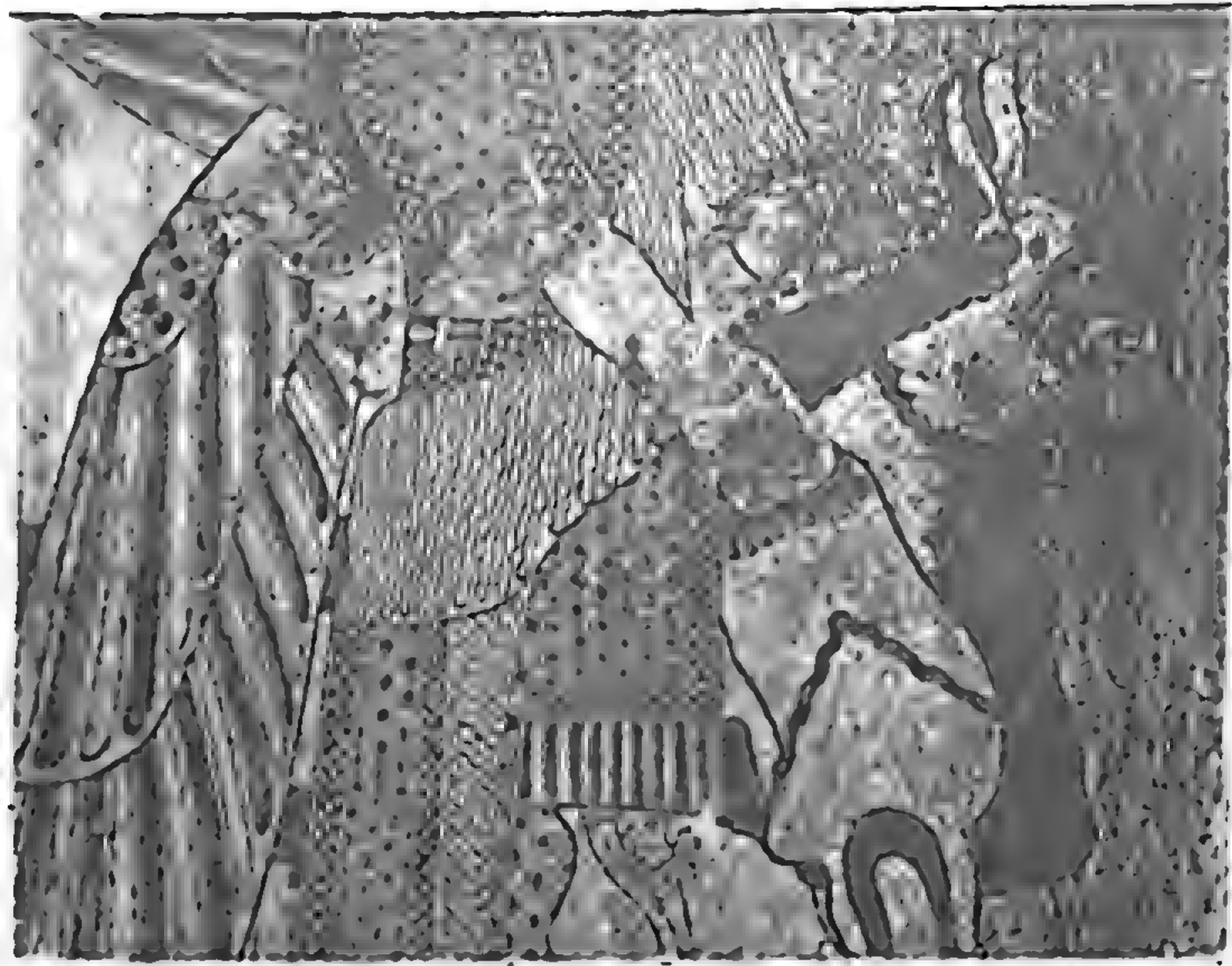
صورة ٢٢١
تمثال للبوّة من الفخار
متحف العراق



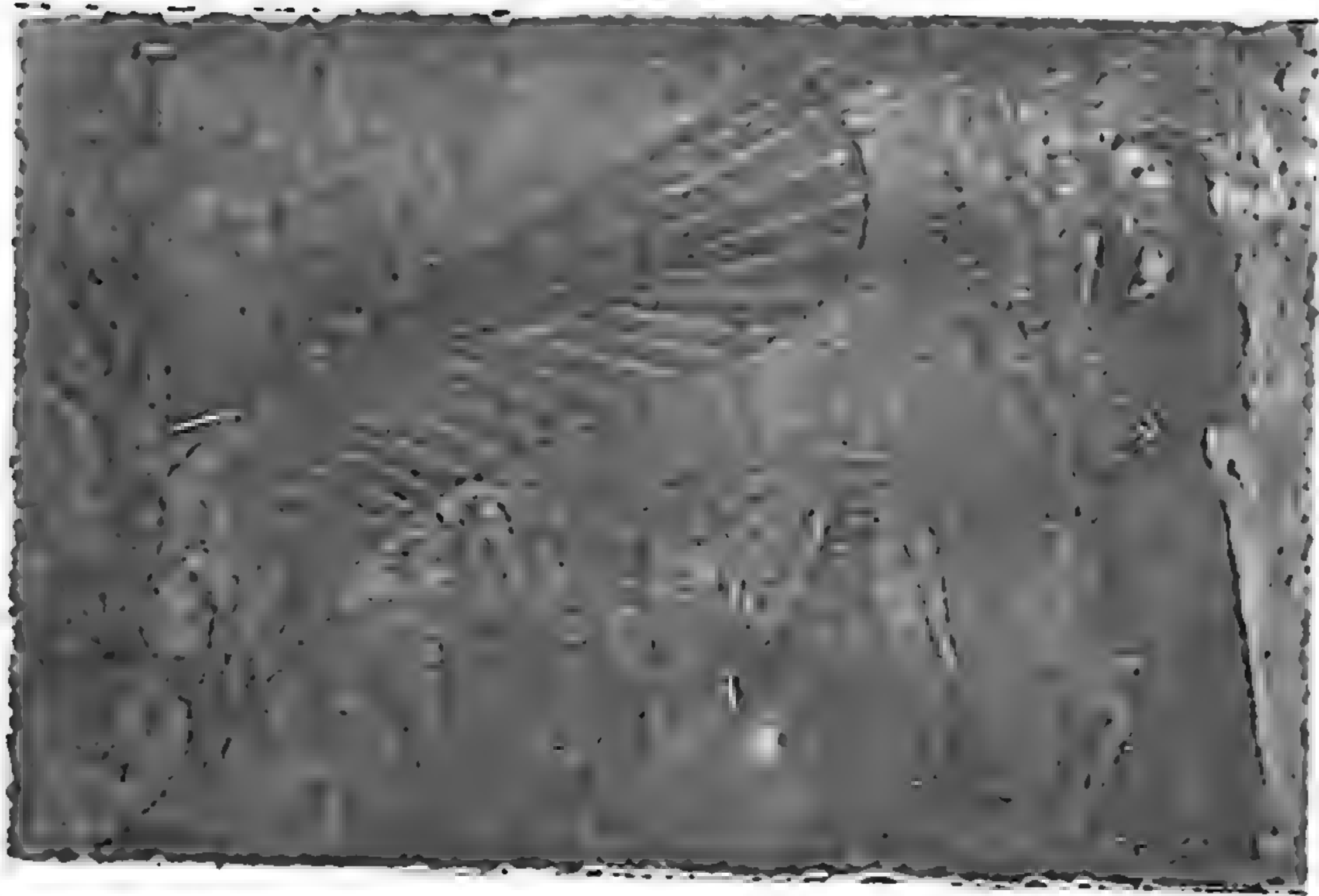
صورة ١٢١٩ ب ٦ ج
بصمات اختتام اسطوانية من العصر الكاسي



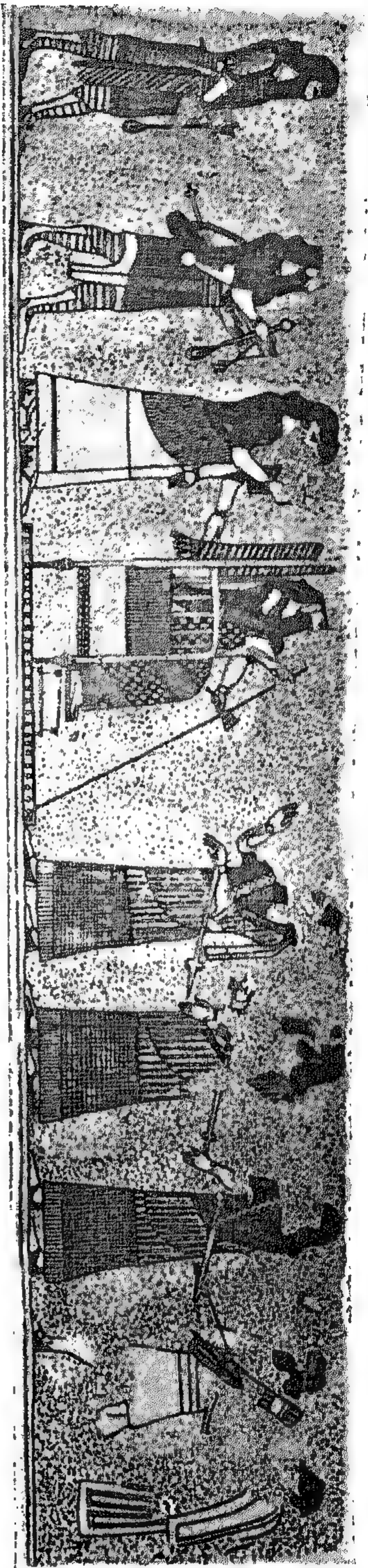
صورة ١٢٢٢، ب
صور جدارية من قصر تو كولتي نينورتا



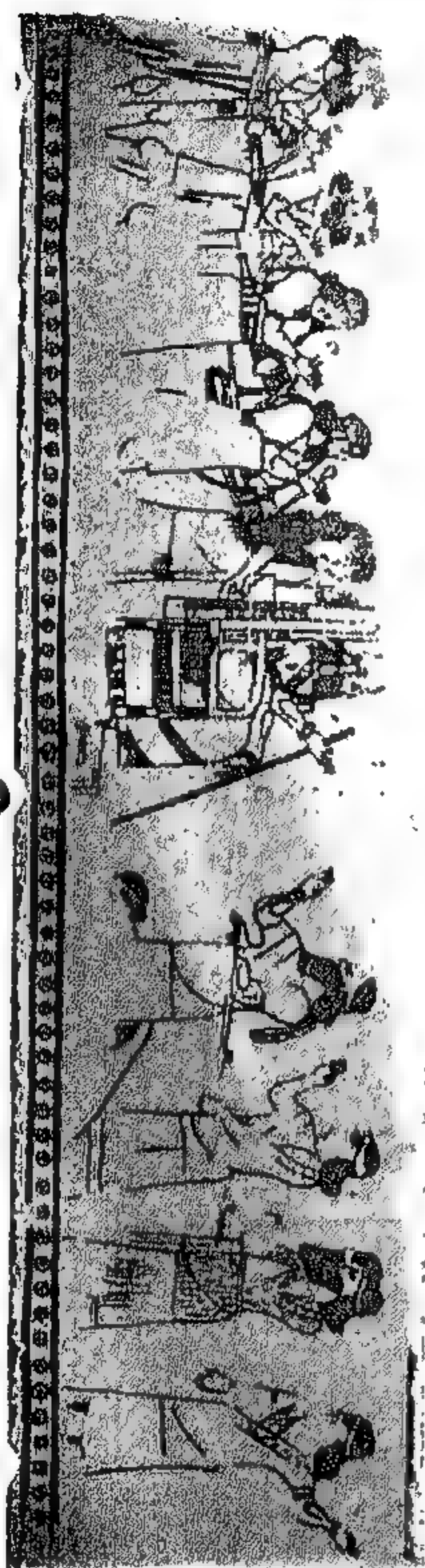
صورة ۲۲۳ - کائن خرافی مجنح يطبق
یداه علی عنق ثور - تصویر جادوی بقصر تل بارسیب



صورة ۲۲۴ - ثور مجنح براس آدمی
تصویر جداری بقصر تل بارسیب



صورة ٢٢٥ الملك تجلابلسر الثالث في استقبال رسمي
تصوير جدارى في قصر تل بارسيب



صورة ٢٢٦ الملك تجلابلسر الثالث في استقبال رسمي
تصوير جدارى في قصر تل بارسيب



صورة ٢٢٧ اله الجبل في صورة بشرية بين الهتين
حجر جسي - متحف برلين



صورة ٢٢٨ مذبج يرجع لعصر تو كولتي بينورنا الاول
حجر جسي - متحف برلين
(م ٢ - سور الكتاب الثالث)

صورة ٢٢٩ شجرة الحياة - المتحف البريطاني





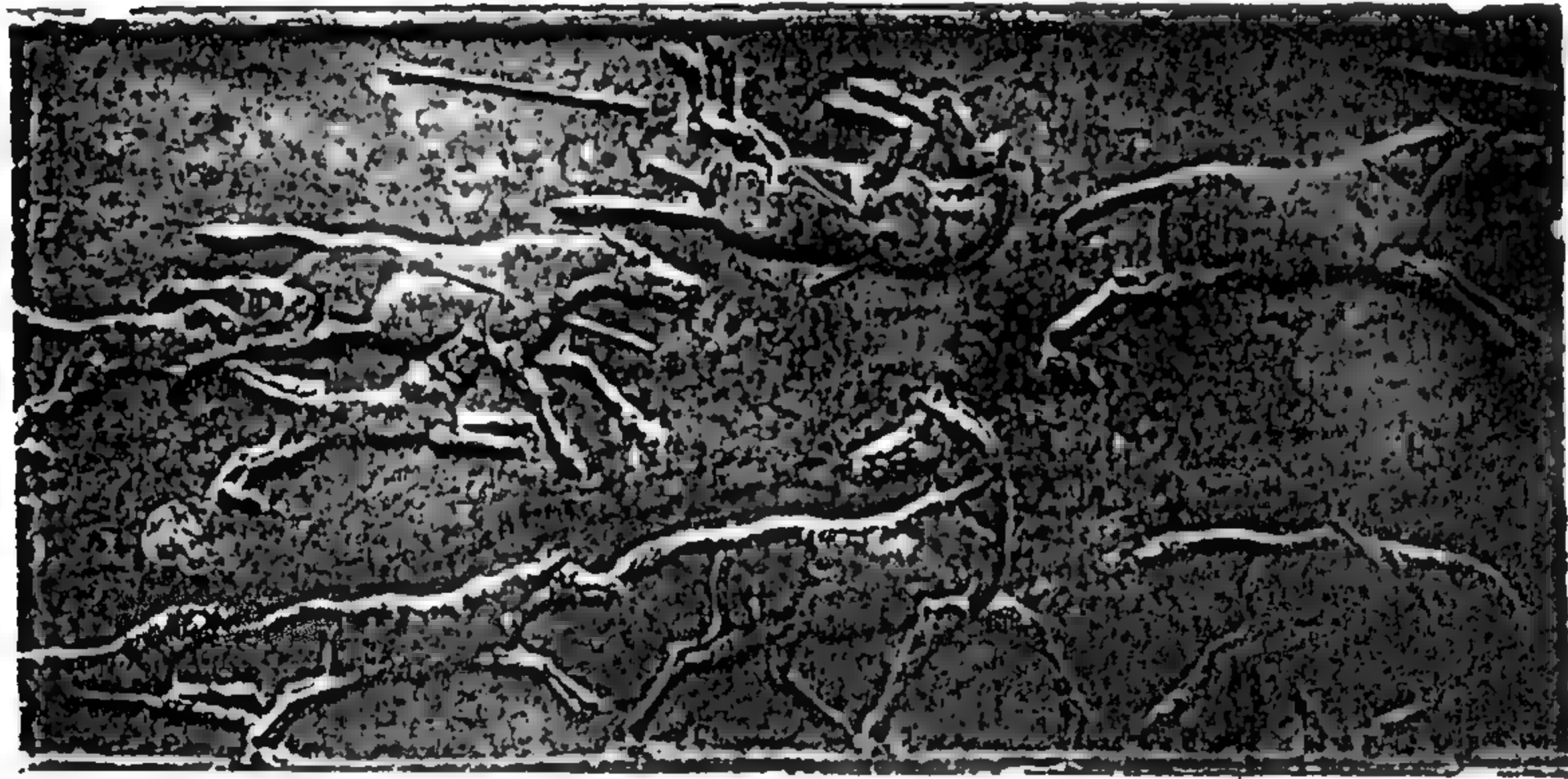
صورة ٢٣٠ انسان براس طائر جارح بين شجرتى الحياة
متحف درسدن بالمانيا الشرقية



صورة ٢٣١ لبؤة محتضرة وقد اصابتها السهام
المتحف البريطانى



صورة ٢٣٢ اسد ينزف من حلقه بعد ان اخترق السهم جسده
المتحف البريطاني



صورة ٢٣٣ صيد الحمر الوحشية
المتحف البريطاني



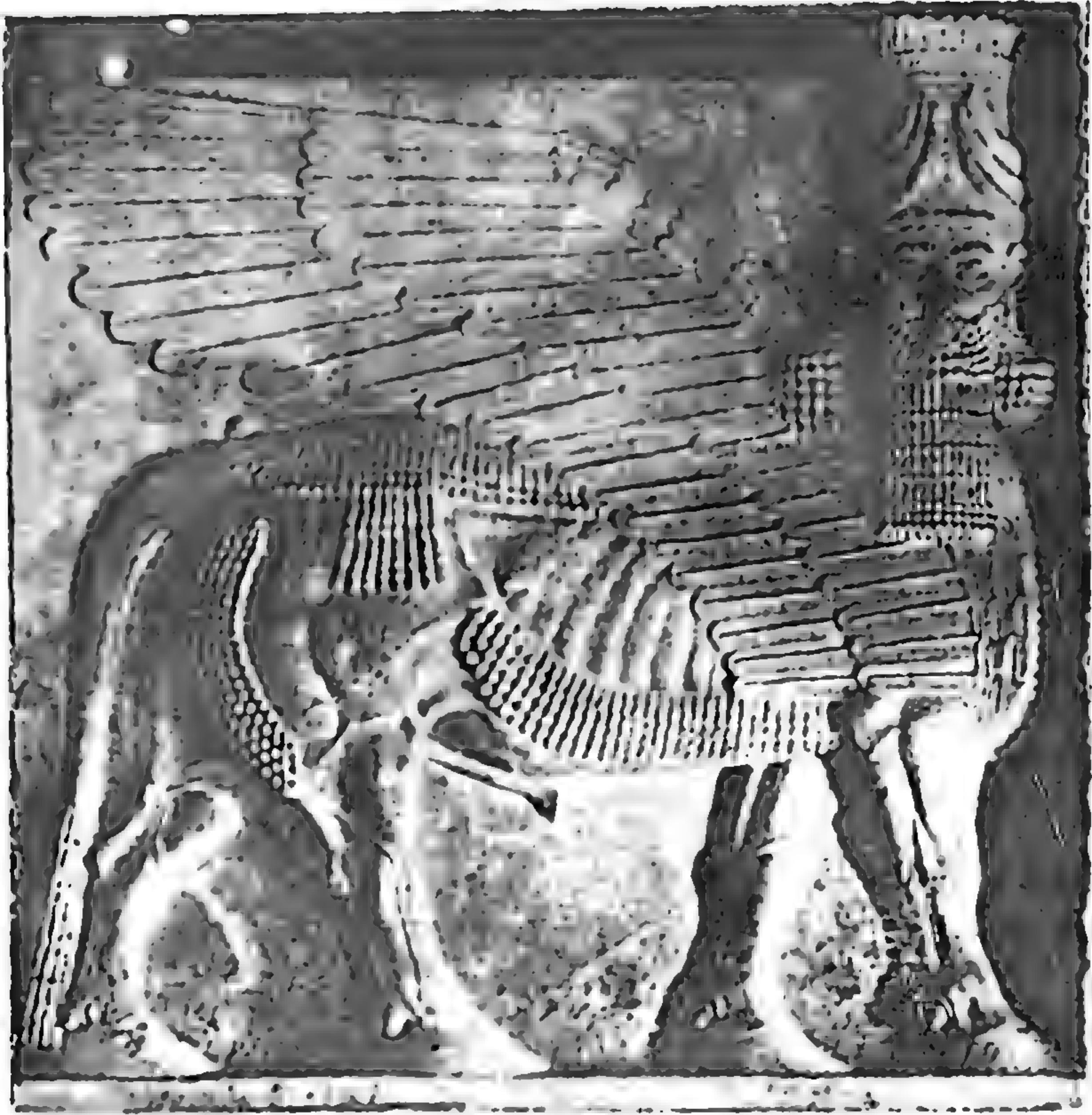
صورة ٢٣٤ اسد حارس في صورته الطبيعية
المتحف البريطاني



صورة ٢٣٥ اسد مجنح براس بشرية
المتحف البريطاني



صورة ٢٣٦ ثور مجنح برأس انسان
متوج بتاج شكل على هبته رأس سمكة



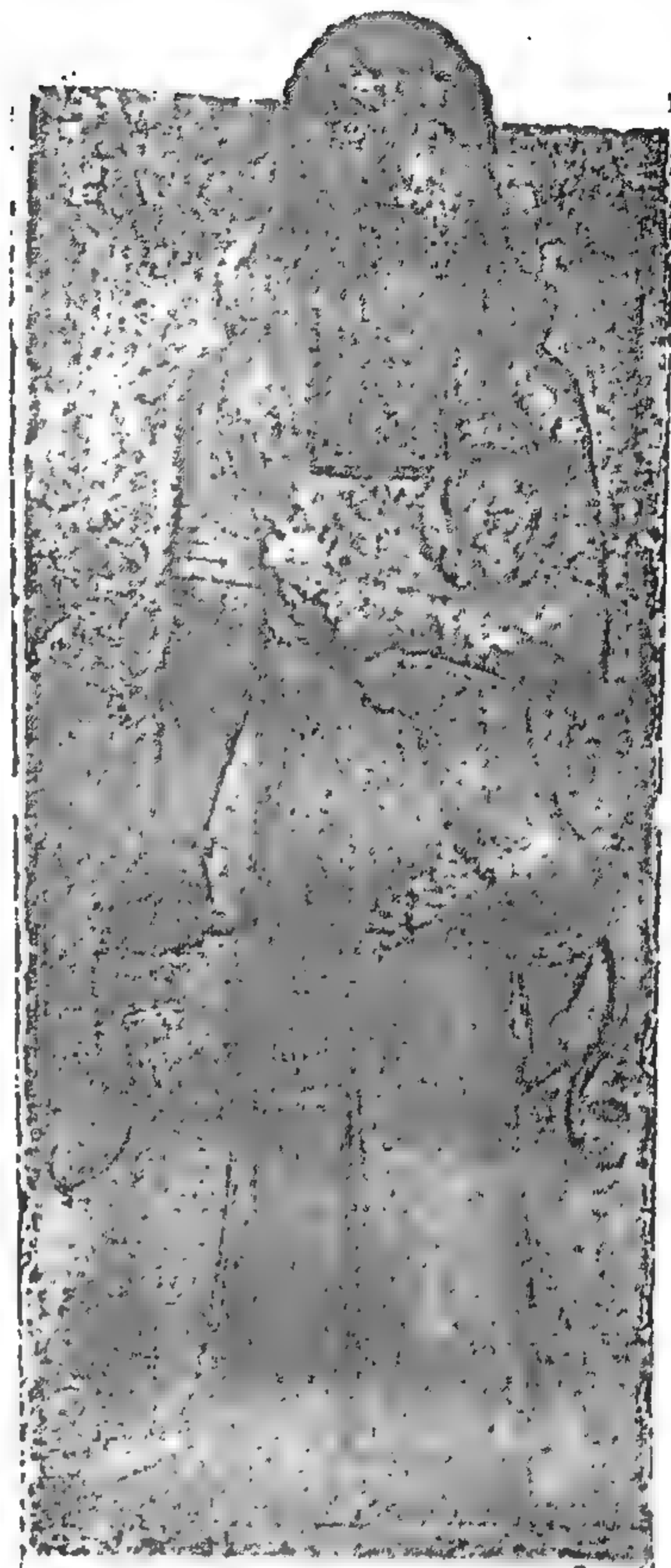
صورة ٢٢٧ نور مجنح براس انسان
متحف المعهد الشرقى للآثار - شيجاغو



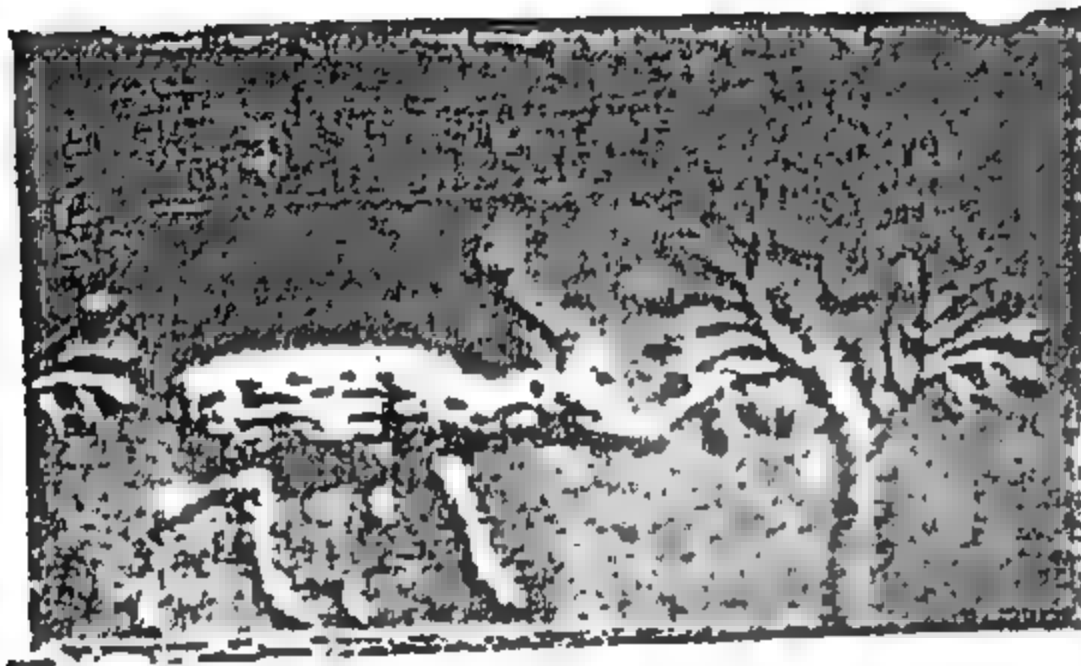
صورة ٢٣٩ أ



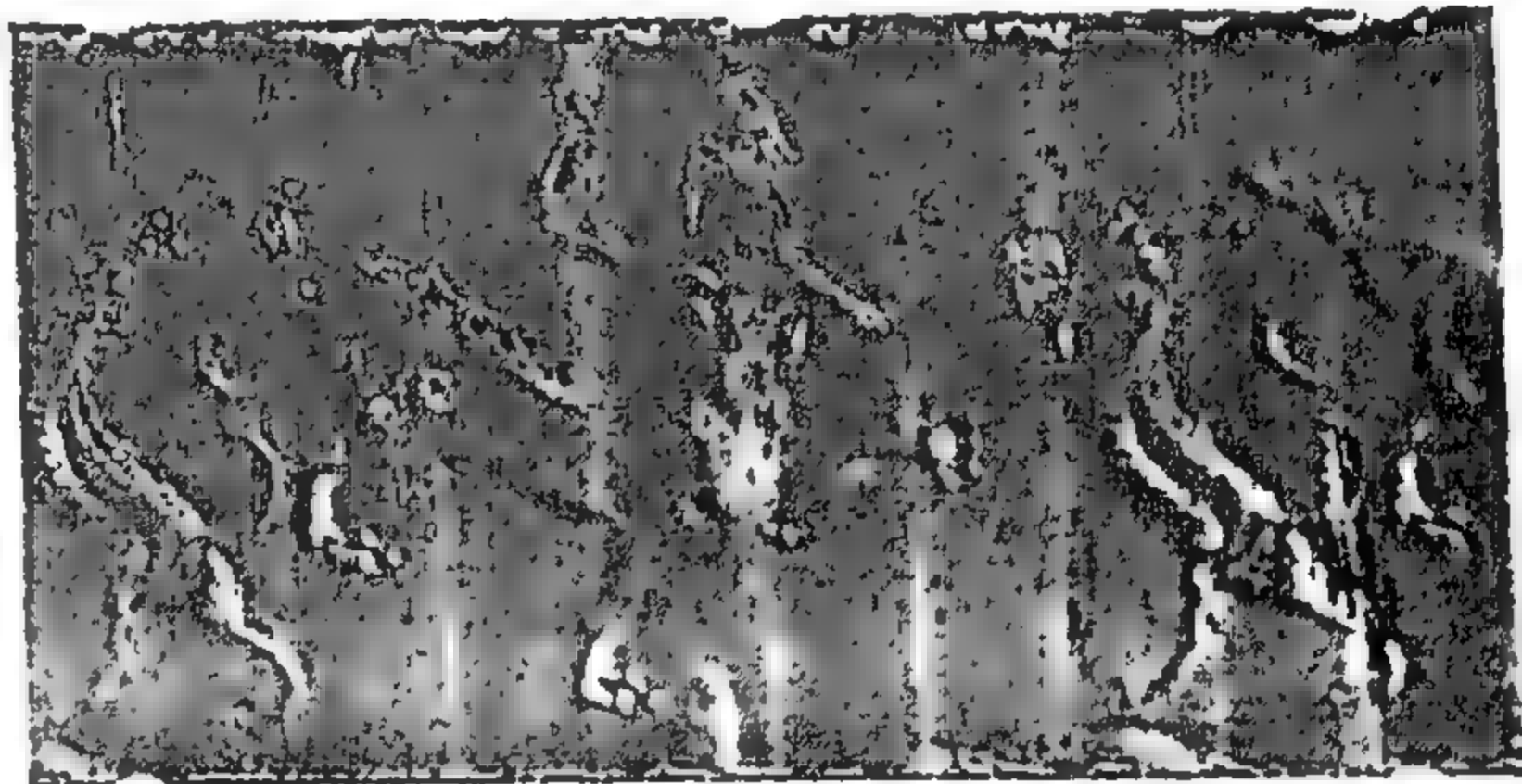
صورة ٢٣٩ ب



صورة ٢٣٨ بطل يقبض على
عنق اسد - متحف اللوفر



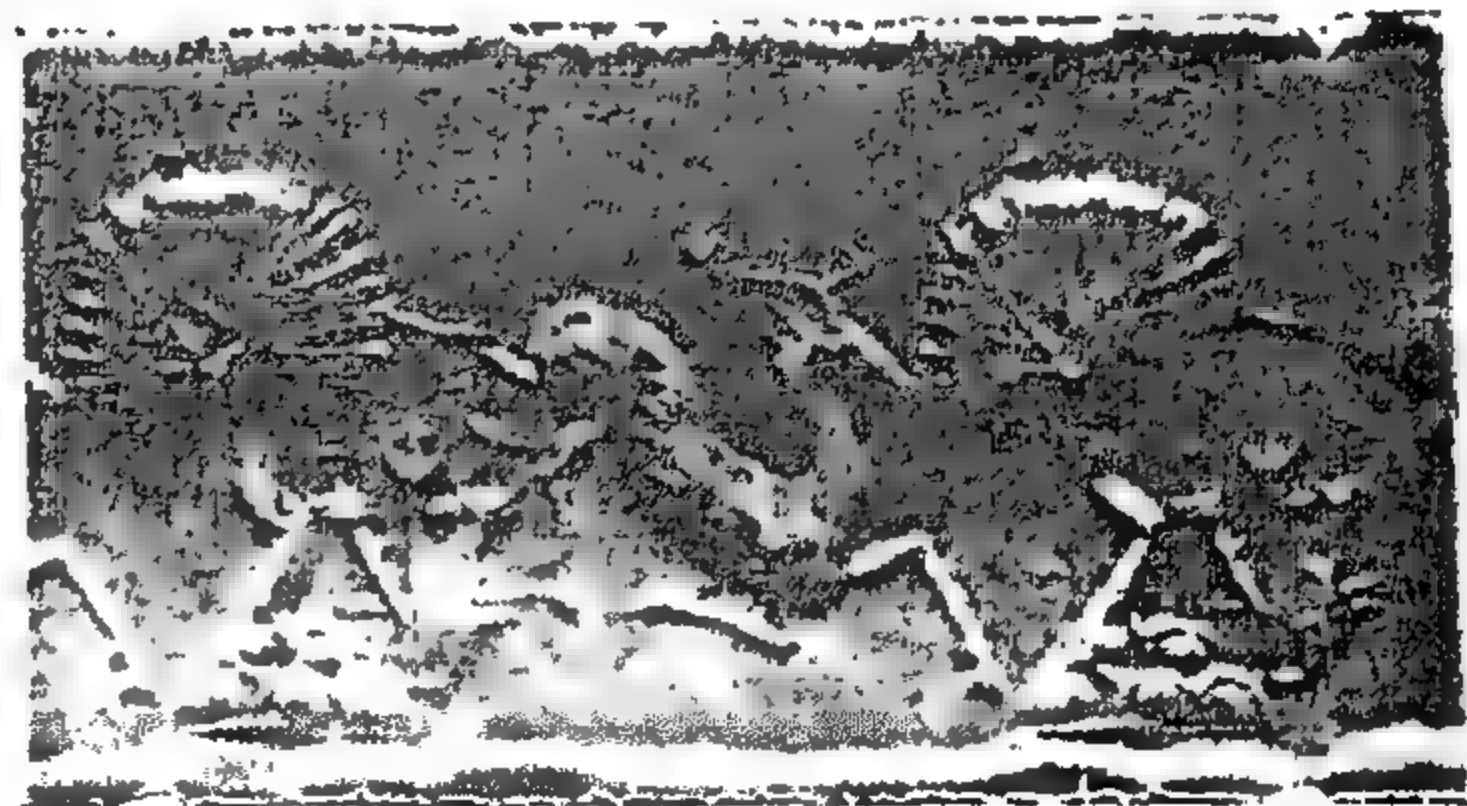
صورة ٢٤٠ أ



صورة ٢٣٩ ج



صورة ٢٤١

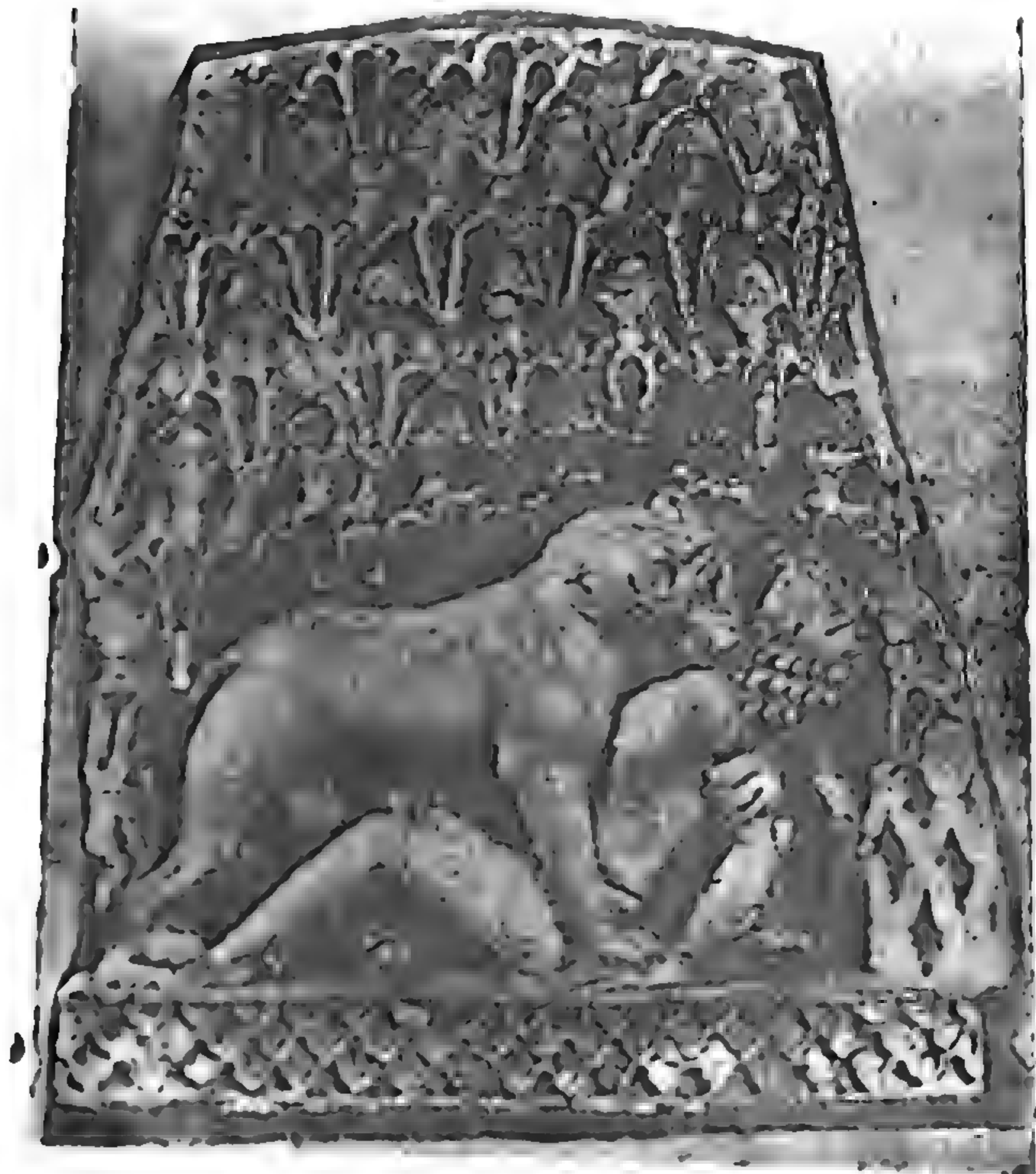


صورة ٢٤٠ ب

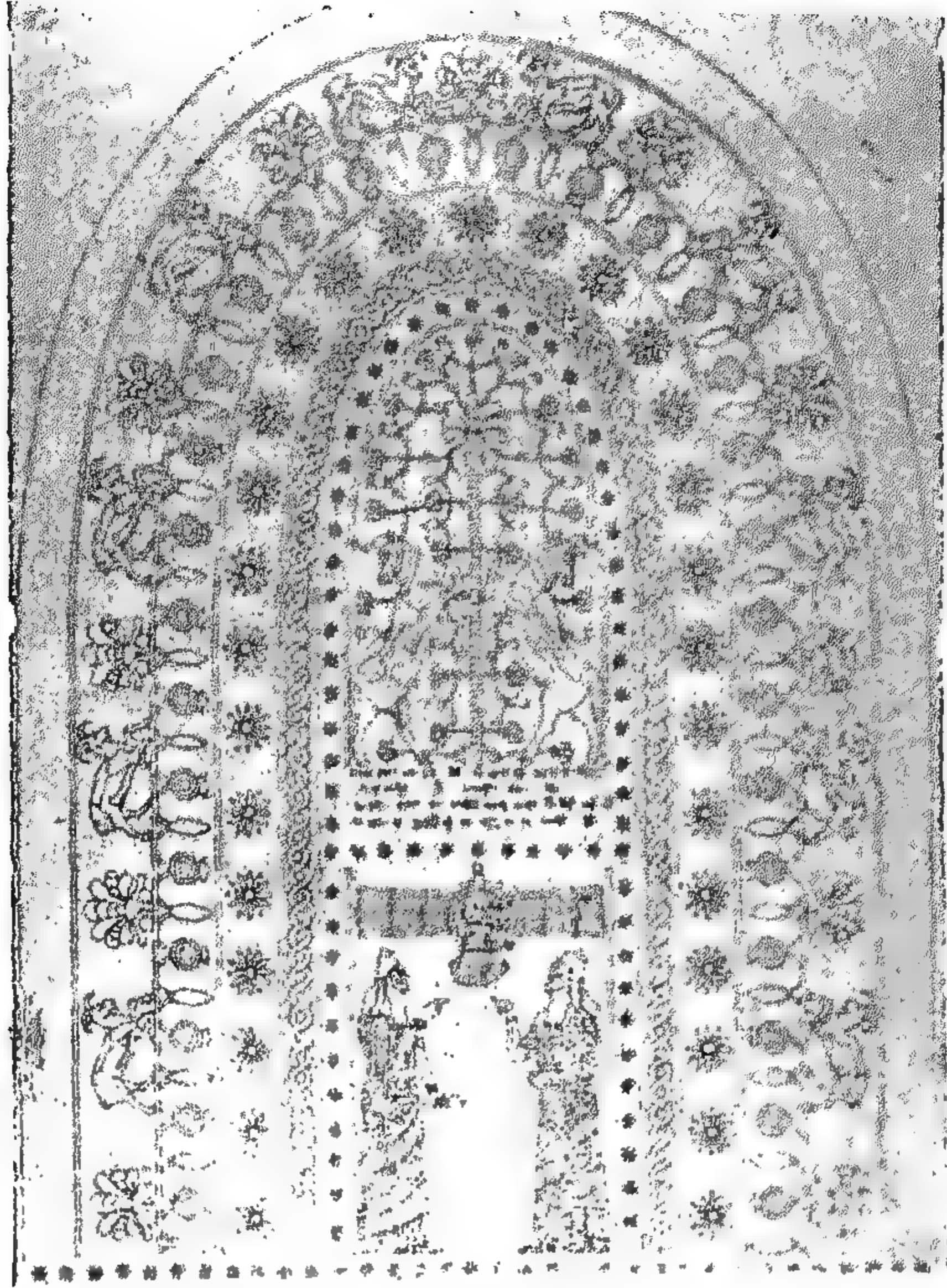
صور ٢٣٩ - ٢٤١ ، بصمات لاختتام اسطوانية



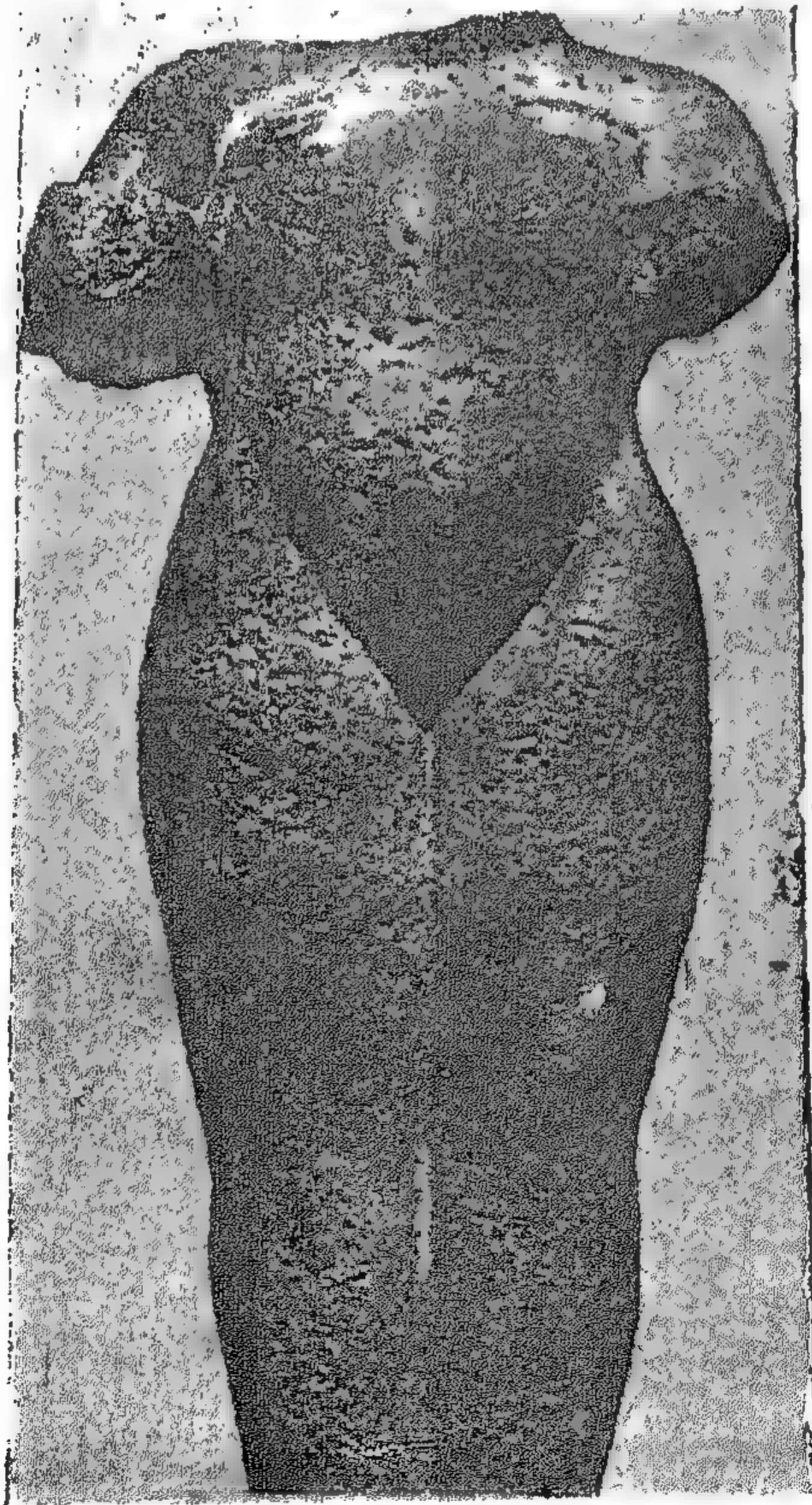
صورة ٢٤٢ رأس لسيدة من العاج
متحف العراق



صورة ١٤٢ بوه نمرس رجلا نوبيا
من العاج - المتحف البريطاني



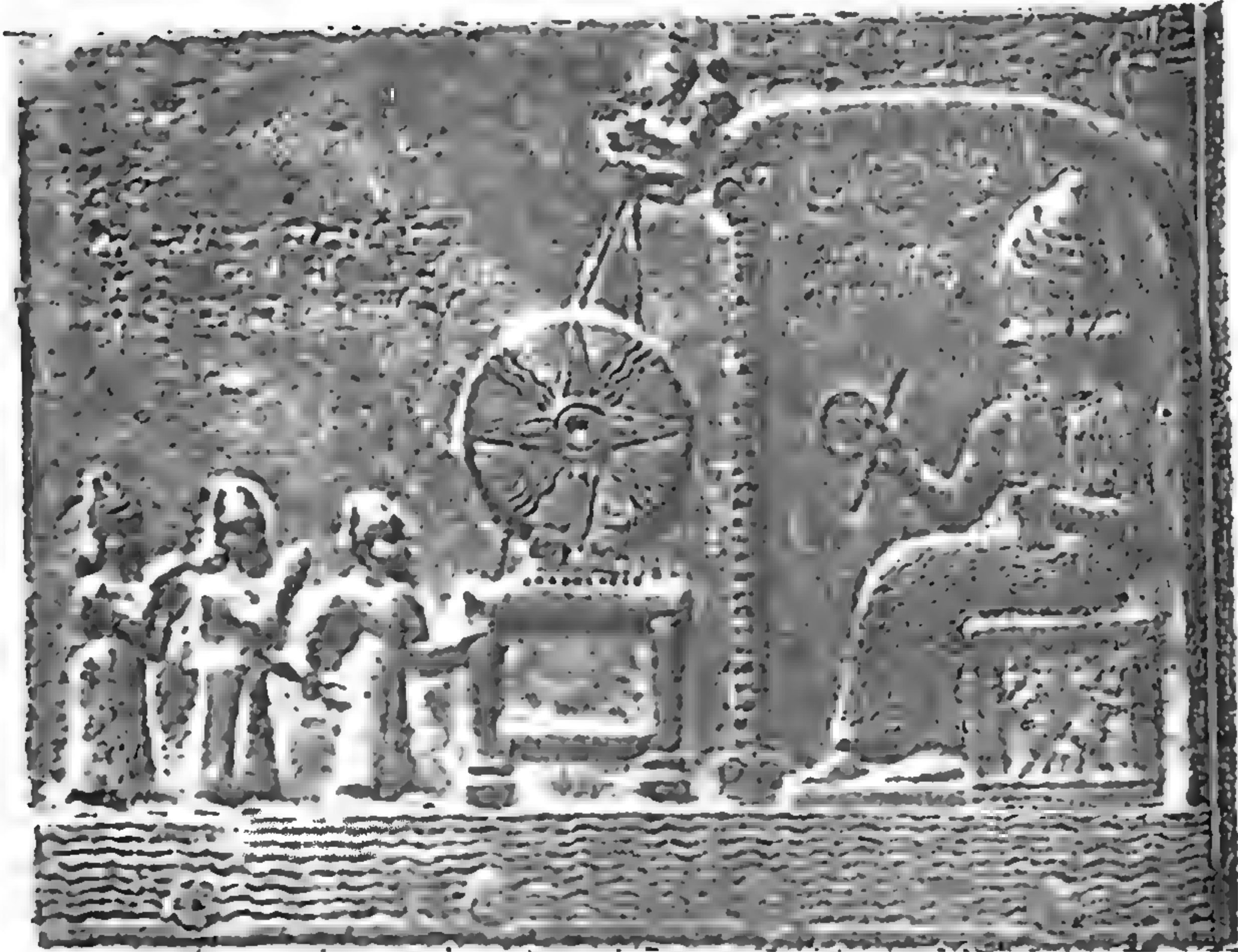
صورة ٢٤٤ رسم للوح مكون من الاجر المزجج
متحف العراق



صورة ٢٤٥ تمثال لامرأة عارية
حجر جيري - المتحف البريطاني



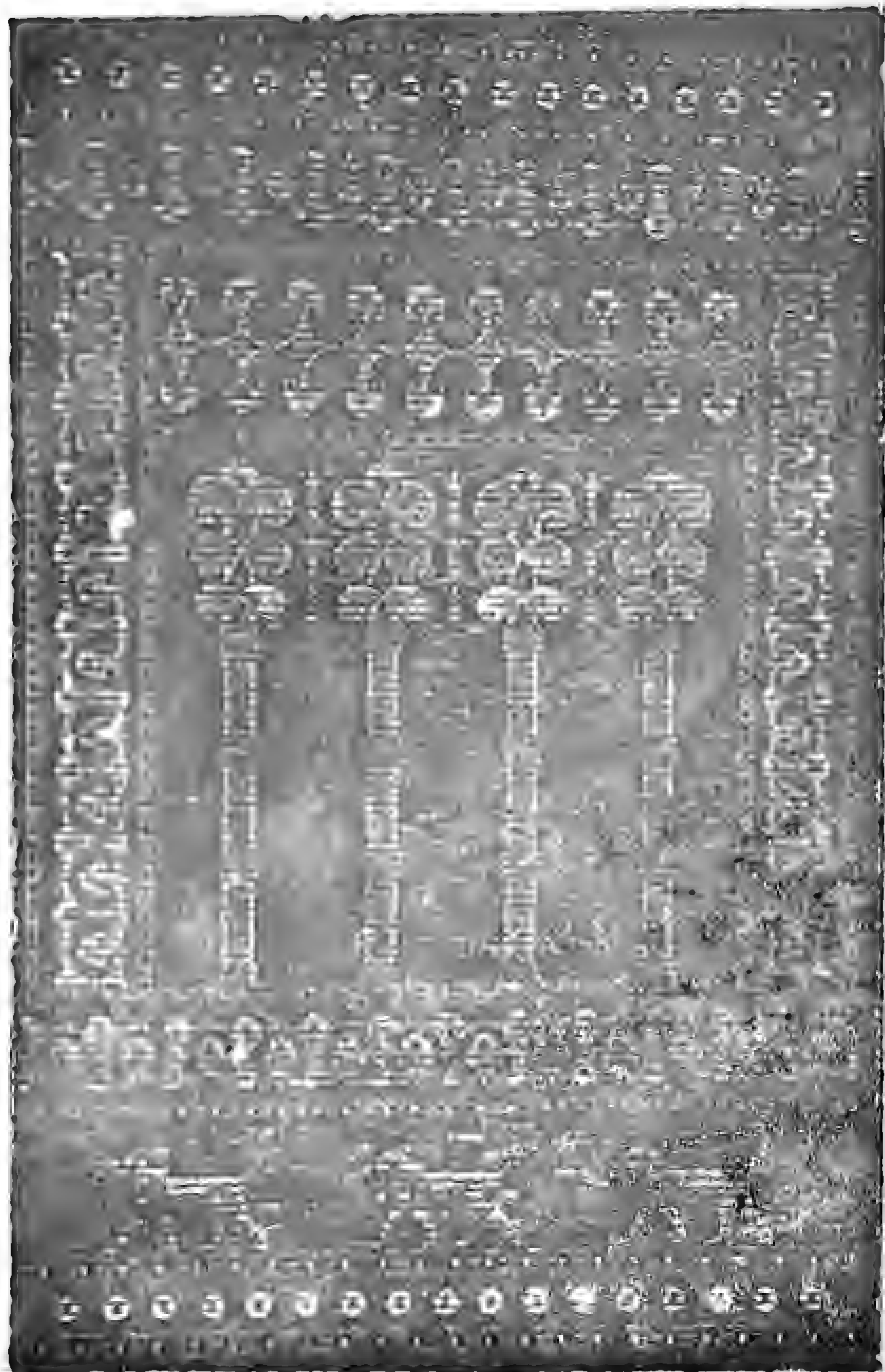
صورة ٢٤٦ تمثال للملك شلما نصر الثالث
حجر جيري - متحف العراق



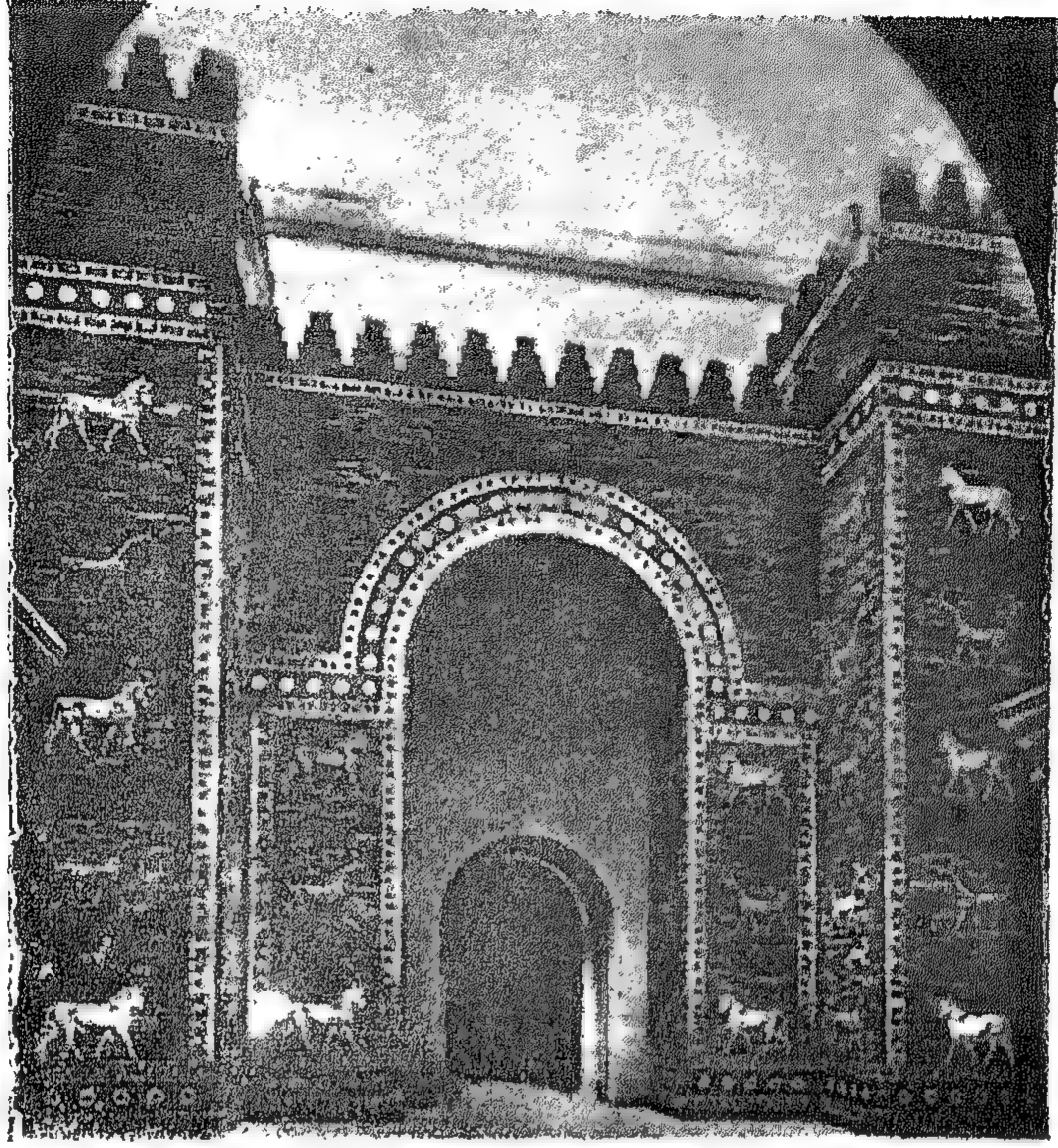
صورة ٢٤٧ الملك يقدم احد الكهنة الى الاله الجالس داخل
مقصورته - المتحف البريطاني



صوره ٢٤٨ كدورو من عهد الملك
« مردك - ابلا - ادينا » الثاني
مرمر - متحف برلين



صورة ٢٤٩ زخارف قامة العرش من الاجر المرجع
متحف برلين



صورة ٢٥٠ بوابة عشتار بعد اعادة بنائها
من الأجر المزجج - متحف برلين



صورة ٢٥١ ثور من الأجر المزجج - متحف برلين
صورة ٢٥٢ تنين من الأجر المزجج - متحف برلين

بعض المراجع العامة العربية والمعرية والأجنبية مرتبة ترتيباً أبجدياً

المدخل:

- ١ — أبوصالح الالفى : موجز فى تاريخ الفن العام : القاهرة ١٩٦٥ .
- ٢ — برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها - مترجم بالقاهرة ١٩٦٦ .
- ٣ — هيربرت ريد : تعريف الفن : مترجم بالقاهرة ١٩٦٢ .
- ٤ — Abubakr, A.J. Die Aegyptische Kunst, in MDIK 24, 1969.
- ٥ — Fasani, L. Die Illustrierte Weltgeschichte der Archäologie, München, 1979.
- ٦ — Gardner, H. Art through the Ages, 4th ed, New York, 1959.
- ٧ — Gombrich, E.H. the Story of Art, New York, 1956.
- ٨ — Honour, H. and Fleming, J. Weltgeschichte der Kunst, München, 1982.
- ٩ — Myers, B.S. Art and Civilization, London, 1957.
- ١٠ — Read, H. the Meaning of Art (Pelican book), 1954.
- ١١ — Woermann, K. Geschichte der Kunst, Leipzig, 1929.

تاريخ الفن فى عصور الانسان الأول:

- ١ — ابراهيم رزقانة : الحضارات المصرية فى فجر التاريخ : القاهرة ١٩٤٨ .
- ٢ — ابراهيم رزقانة : العائلة البشرية ، القاهرة ١٩٥٠ .
- ٣ — ارنولد هاويز : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، مترجم بالقاهرة ١٩٦٧

- ٤ — جون أ. هامرتن : تاريخ العالم ، مترجم بالقاهرة الجزء الأول ١٩٤٨ .
- ٥ — حسن الباشا : تاريخ الفن في عصر الانسان الأول ، القاهرة ١٩٥٤
- ٦ — رالف لنتون : شجرة الحضارة ، مترجم بالقاهرة الجزء الأول ١٩٥٨
- ٧ — سام وبريل ابشتين : انسان ما قبل التاريخ ، مترجم بالقاهرة ١٩٨١
- ٨ — Bandi, H.G. and Others, The Art of the Stone Age, in Art of the World, New York, 1961.
- ٩ — Constable, G. Die Neandertaler, Reinbek bei Hamburg, 1977.
- ١٠ — Hamann, R. Geschichte der Kunst, Band I, München, 1964.
- ١١ — Howell, F.C. Der Mensch der Vorzeit, Reinbek bei Hamburg 1975.
- ١٢ — Kühn, H. Vorgeschichte der Menschheit, Band I. Köln, 1962.
- ١٢ — Lascaux, Höhle der Eiszeit, Hildesheim, 1982.
- ١٤ — National Geographic Magazine, vol. 147 January 1975.
- ١٥ — Ploetz, K. Auszug aus der Geschichte, Würzburg, 1960.
- ١٦ — Ucko, P.J. and Feld, A.R. Palaeolithic Cave Art, London, 1967.

تاريخ الفن في مصر القديمة :

- ١ — احمد بدوى : في موكب الشمس ، جزءان ، القاهرة ١٩٤٦ ، ١٩٥٠
- ٢ — ادلف ارمان — هرمان رانكة : مصر والحياة المصرية في العصور القديمة ، مترجم بالقاهرة ١٩٥٢ .
- ٣ — الفريد لوкас : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، مترجم بالقاهرة ، بدون تاريخ .
- ٤ — أنور شكرى : الفن المصرى القديم منذ اقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة ، القاهرة ١٩٦٥ .
- ٥ — جون ولسن : الحضارة المصرية ، مترجم بالقاهرة ١٩٥٦ .
- ٦ — جيمس بيكى : الآثار المصرية في وادى النيل ، ثلاثة أجزاء مترجم بالقاهرة ١٩٦٣ — ١٩٧٢ .

- ٧ — دريتون — فأنديه : مصر ، مترجم بالقاهرة . ١٩٥٠ .
- ٨ — سيد توفيق : أهم آثار الإقصر الفرعونية . القاهرة ١٩٨٢ .
- ٩ — سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية . القاهرة ١٩٨٧ .
- ١٠ — كريستيان ديروش نوبلكور : الفن المصري القديم . مترجم بالقاهرة ١٩٦٦ .
- ١١ — متحف الأقصر للفن المصري القديم (كتالوج) ، مترجم بالقاهرة . ١٩٨٦
- ١٢ — محرم كمال : تاريخ الفن المصري القديم : القاهرة ١٩٣٧ .
- ١٣ — نينا . م . ديفز : مختارات من فن التصوير المصري القديم ، مترجم بالقاهرة ١٩٦٣ .
- ١٤ — Aegyptisches Museum Berlin (Hrsg. W. Kaiser), Berlin 1967.
- ١٥ — Aldred, C. Art in Ancient Egypt, Old Kingdom, London 1949; Middle Kingdom, 1950; New Kingdom during the eighteenth Dynasty, London, 1951.
- ١٦ — Aldred, C. Egyptian Art in the Days of the Pharaohs, London, 1985.
- ١٧ — Baedeker, K. Aegypten und der Sudan, Leipzig, 1923.
- ١٨ — N. de G. Davies, the Mastaba of Ptahhetep and Akhetetep at Saqqarah, London, 1900.
- ١٩ — Decker, W. Sport und Spiel im Alten Aegypten, München, 1987.
- ٢٠ — Hayes, W.C. The Scepter of Egypt I-II New York 1953-1959.
- ٢١ — Hornung, E. Tal der Könige, München, 1982.
- ٢٢ — James, T.G.H. Egyptian Painting, British Museum, London, 1985.
- ٢٣ — James, T.G.H. and Davies, W.V. Egyptian Sculpture, British Museum, London 1983.
- ٢٤ — Lange, K. und Hirmer, M. Aegypten, München 1967.

- Moussa, A. und Altenmüller, H. The Tomb of Nefer and Ka-hay, Mainz 1971. —۲۵
- Müller, H.W. Aegyptische Kunst, Frankfurt, 1959. —۲۶
- Müller, H.W. Alt-ägyptische Malerei, Berlin 1959. —۲۷
- Peck, W.H. und Ross, J. Aegyptische Zeichnungen aus drei Jahrtausenden, Bergisch-Gladbach 1979. —۲۸
- Pelizaeus-Museum Hildesheim, Das Alte Reich, Mainz 1986. —۲۹
- Propyläen Kunstgeschichte 15, Das Alte Ägypten, (Hrsg. C. Vandersleyen), Berlin 1975. —۳۰
- Saleh, M. und Sourouzian, H. Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo, Mainz, 1986. —۳۱
- Schäfer, H. Von Ägyptischer Kunst, Wiesbaden 1963. —۳۲
- Smith, E.B. Egyptian Architecture as Cultural Expression, American Life Foundation, Watkins Glen, N.Y., 1968. —۳۳
- Smith, W.S. The Art and Architecture of Ancient Egypt, Harmondsworth, 1981. —۳۴
- Stadelmann, R. Die Ägyptischen Pyramiden, Mainz, 1985. —۳۵
- Terrace, L.B. and Fischer, H. Treasure of Egyptian Art from Cairo Museum, London, 1970. —۳۶
- Vandier, J. Manuel d'Archéologie Égyptienne I-VI, Paris 1952-1978. —۳۷
- Vandier, J. La Sculpture Égyptienne, Paris, 1954. —۳۸
- Westendorf, W. Das Alte Ägypten, Baden Baden 1968. —۳۹
- Wildung, D. Ägypten vor den Pyramiden, Mainz, 1981. —۴۰
- Woltering, I. Götter und Pharaonen, Fribourg, 1975. —۴۱
- Wolf, W. Die Kunst Ägyptens, Stuttgart, 1957. —۴۲

تاريخ الفن في بلاد النهرين :

- ١ — اندريه بارو : سومر : فنونها وحضارتها . مترجم في بغداد ١٩٧٨ .
- ٢ — اندريه بارو : بلاد آشور : مترجم في بغداد ١٩٨٠ .
- ٣ — انطون مورتكات : الفن في العراق القديم . مترجم في بغداد ١٩٧٥ .
- ٤ — حسن الباشا : تاريخ الفن في العراق القديم : القاهرة ١٩٥٦ .
- ٥ — سبتيانو موسكاتي : الحضارات السامية القديمة . مترجم بالقاهرة (بدون تاريخ) .
- ٦ — فرج بصمة جى : كنوز المتحف العراقي . بغداد ١٩٧٢ .
- ٧ — ل . ديلاپورت : بلاد ما بين النهرين : مترجم بالقاهرة (بدون تاريخ) .
- ٨ — نخبة من المتخصصين : حضارة مصر والشرق القديم . القاهرة (بدون تاريخ) .
- ٩ — نخبة من المتخصصين : العراق في التاريخ : بغداد ١٩٨٣ .
- ١٠ — Falkenstein, A. Die Ur-und Frühgeschichte des Alten Vorderasien (Fischer Weltgeschichte, 2), Frankfurt, 1965.
- ١١ — Frankfort, H. The Art and Architecture of the Ancient Orient (Pelican History of Art), Harmondsworth, 1969.
- ١٢ — Gray, J. Near Eastern Mythology, London, 1982.
- ١٣ — Lloyd, S. The Archaeology of Mesopotamia, London 1978.
- ١٤ — Margueron, J.C. Mesopotamien, in Archaeologia Mundi, München, 1965.
- ١٥ — Parrot, A. Rückkehr in die Vergangenheit, Hamburg, 1981.
- ١٦ — Propyläen Kunstgeschichte. Band 14; Der Alte Orient, (Hrsg. W. Orthmann), Berlin, 1975.
- ١٧ — Potratz, J.A.J. Die Kunst des Alten Orient, Stuttgart, 1961.

- Reade, J. Assyrian Sculpture, British Museum, London 1983. —١٨
- Roux, G. Ancient Iraq, Pelican book, 1967. —١٩
- Rutten, M. Les Arts du Moyen-Orient Ancien, Paris, 1962. —٢٠
- Schmökel, H. Das Land Sumer, Stuttgart, 1962. —٢١
- Schmökel, H. Funde im Zweistromland, Göttingen 1981. —٢٢
- Seton-Williams, M.V. Babylonien, Hamburg, 1981. —٢٢

مؤلفات

الأستاذ الدكتور سيد توفيق أحمد

أولا - الأبحاث العلمية :

- ١ — « Die kleine Liste der Weihgeschenke Thutmosis' III in Karnak »
MDIK 25 (1969), p. 179. ff.
- ٢ — « Iri. n. f m mnw. f als Weihformel, Gebrauch und Bedeutung »
MDIK 27, 2 (1971), p. 227 ff.
- ٣ — « Aton Studies 1-Aton before the reign of Akhenaten »
MDIK 29, 1 (1973), p. 77 ff.
- ٤ — « Aton Studies 2 — The Reversed Aton in The Long Name
of Nefertiti » MDIK 29, (1973) p. 82 ff.
- ٥ — « Aton Studies 3 — Back again to Nefer nefru - Aton » MDIK 31,
1 (1975) p. 159 ff.
- ٦ — « Aton* and the names of his Temples at Thebes » in D.B.
Redford, The Akhenaten Temple Project, Vol. I Warminster,
1976, Chapter 3.
- ٧ — « Religious Titles on Blocks from the Aton Temple (s) at
Thebes » in D.B. Redford, The Akhenaten Temple Project,
Vol. I, Warminster 1976. Chapter 7.
- ٨ — « Aton Studies 4 — Was Aton — The god of Akhenaten —
only a manifestation of the god Re? » MDIK 32 (1976)
p. 167 ff.
- ٩ — اخناتون الملك الاله ، اتون الاله الملك ، مجلة كلية الآثار ، العدد
الأول ، القاهرة ١٩٧٦ ، الصفحات من ١٢٧ — ١٤٢ .
- ١٠ — استخدام الحاسب الالىكترونى فى ميدان الآثار — تجربة معبد
اخناتون ، مجلة كلية الآثار — العدد الثانى . القاهرة ١٩٧٧ .
الصفحات ٢٢٣ — ٢٤٢ .

- « Eine Ritualszene aus Nefertitis — « Pillared courtyard » in Karnak » Göttinger Miscellen 25 (1977) p. 81 ff. —١٣
- « Amarna Kalkstein - Talatat aus Karnak, — Göttinger Miscellen 62 (1977) p. 55 ff. —١٤
- « A web priest stela from Heliopolis » G M, 29 (1978) p. 133 ff. —١٥
- « Die Alabasterpaletten für die sieben Salböle im Alten Reich » G M 30 (1978) p. 77 ff. —١٦
- « Aton Studies 5 — Cult Objects on blocks from the Aton Temple (s) at Thebes » MDIK 35 (1979), p. 335 ff. —١٧
- « Aton Studies 6 — Was Nefernefruaten the Immediate Successor of Akhenaten? » MDIK 37 (1981), p. 469 ff. —١٨
- Tutanchamuns Grab, Provisorium oder Kunstvolles Novum? in Studien zu Sprache und Religion Aegyptens (Fs W. Westendorf), Göttingen 1984, p. 1131 ff. —١٩
- Der Palermosteine als frühester Beleg für die Weihformel, in Mélanges Gamal Eddin Mokhtar in Bibliothèque d'Étude, T. XCVII/2, 1985 p. 309 ff. —٢٠

١٩- اخناتون .. أول الموحدين ، في مجلة فكر للدراسات والأبحاث ، العدد ٩ لعام ١٩٨٦ . الصفحات ٧٠ - ٨١ .

ثانياً - الكتب :

- ٢٠- « معالم تاريخ وحضارة مصر من أقدم العصور حتى الفتح العربى » بالاشتراك مع الدكتور سيد الناصرى - الناشر دار النهضة العربية القاهرة ١٩٨٠ (طبعة أولى ١٩٧٧) .
- ٢١- أهم آثار الاقصر الفرعونية ، الناشر دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٨٢ .
- ٢٢- معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، الناشر دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٨٧ (طبعة أولى ١٩٨٤) .
- ٢٣- تاريخ الفن فى الشرق الأدنى القديم ، مصر والعراق ، الناشر دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٨٧ .

ثالثاً - مقالات للثقافة العامة :

- ٢٤- الاهرامات المصرية : لماذا وكيف أقاموها ، جريدة الاهرام فى ١٤/٨/١٩٦٩ .

- ٢٥- الأطباء العظام والجراحون المهرة : جريدة الأهرام في ٢٧/٨/١٩٦٩ .
- ٢٦- المسلات رمز الشمس في مصر القديمة . جريدة الأهرام في ٢٧/٨/١٩٦٩
- ٢٧- أسرار الطب القديم ، مجلة الجديد في ١/٦/١٩٧٢ .
- ٢٨- The Akhenaten Temple Project, Prisme IV 1972 p. 50 ff.
- ٢٩- الطب : في الموسوعة المصرية ، تاريخ مصر القديمة وأثارها ، الجزء الأول ، القاهرة ١٩٧٣ ص ٢٩٩ وما بعدها .
- ٣٠- العائلة : في الموسوعة المصرية ، تاريخ مصر القديم وأثارها ، الجزء الأول القاهرة ١٩٧٣ ص ٣٠٥ وما بعدها .
- ٣١- عبادة الحيوانات : في الموسوعة المصرية ، تاريخ مصر القديمة وأثارها ، الجزء الأول - القاهرة ١٩٧٣ ص ٣٠٧ وما بعدها .
- ٣٢- فتح القم : في الموسوعة المصرية ، تاريخ مصر القديمة وأثارها ، الجزء الأول - القاهرة ١٩٧٣ ص ٣١٥ .
- ٣٣- عيد واعياد : في الموسوعة المصرية ، تاريخ مصر القديمة وأثارها ، الجزء الأول - القاهرة ١٩٧٣ ص ٣١٤ وما بعدها .
- ٣٤- الليبيون : في الموسوعة المصرية ، تاريخ مصر القديمة وأثارها ، الجزء الأول - القاهرة ١٩٧٣ ص ٣٥٤ وما بعدها .
- ٣٥- متون التوابيت : في الموسوعة المصرية ، تاريخ مصر القديمة وأثارها ، الجزء الأول - القاهرة ١٩٧٣ ص ٣٦٠ وما بعدها .
- ٣٦- النحل : في الموسوعة المصرية ، تاريخ مصر القديمة وأثارها ، الجزء الأول - القاهرة ١٩٧٣ ص ٣٨٦ وما بعدها .
- ٣٧- النخيل : في الموسوعة المصرية ، تاريخ مصر القديمة وأثارها ، الجزء الأول - القاهرة ١٩٧٣ ص ٣٨٨ .
- ٣٨- اللوحة التذكارية المصرية لكاهن الالهة حتحور « ننو » القاهرة ١٩٧٦ .
- ٣٩- احمس نفرتارى : في المجلد المصرى في الموسوعة الافريقية لليونسكو .
- ٤٠- امنمحات الثالث : في المجلد المصرى في الموسوعة الافريقية لليونسكو .
- ٤١- امون حر : في المجلد المصرى في الموسوعة الافريقية لليونسكو .
- ٤٢- بسماتيك الاول : في المجلد المصرى في الموسوعة الافريقية لليونسكو .
- ٤٣- توت عنخ امون : في المجلد المصرى في الموسوعة الافريقية لليونسكو .

- ٤٤— حاشيسوت : فى المجلد المصرى فى الموسوعة الافريقية لليونسكو .
٤٥— نقرتيتى : فى المجلد المصرى فى الموسوعة الافريقية لليونسكو .
٤٦— أخناتون : لجنة الآثار بالمجالس القومية المتخصصة .
٤٧— الاقصر : لجنة الآثار بالمجالس القومية المتخصصة .
٤٨— آنون : لجنة الآثار بالمجالس القومية المتخصصة .
٤٩— أهم آثار الاقصر الفرعونية ، الموسم الثقافى لعام ١٩٨٣/٨٢ لجامعة
القاهرة : الصفحات ٤٧ — ٨٠ .
٥٠— حفائر كلية الآثار فى سقارة ، مجلة المتحف العربى ، السنة الثانية ،
العدد الرابع . الكويت ١٩٨٧ ، الصفحات ٦ — ١١ .

رابعاً : تحت الطبع :

- ٥١— « Untersuchung zur grossen Liste der Weihgeschenke Thutmosis
III. für Amon in Karnak » Diss. Göttingen.
٥٢— « Aton Studies 7 — Did any daily cult ritual exist in Aton
Temples at Thebes? An attempt to trace it.
Recently excavated Ramesside tombs at Saqqara. —٥٣,
٥٤— كتب العالم الآخر عند قدماء المصريين .

١٠ — نصوص الاهرام

- ٥٥— مراجعة « معجم الحضارة المصرية » ترجمة أمين سلامة .
G. Posener and others, A Dictionary of Egyptian Civilization,
London, 1962.

فهرس الأشكال

اشكال الكتاب الاول : تأريخ الفن في عصر الانسان الاول

رقم الشكل	رقم الصفحة
شكل ١ — شكل تخيلي لانسان وادى نياندر	٣٢
شكل ٢ (أ) — قاذفة رماح شكلت قمتها على هيئة وعمل صغير	٤٢
شكل ٢ (ب) — قاذفة رماح شكلت قمتها على هيئة حصان يرى	٤٢
شكل ٣ — أخداش متوازية	٤٦
شكل ٤ — رسم رأس ايل	٤٧
شكل ٥ — رسم رأس ايل	٤٧
شكل ٦ — الساحر الراقص وامامه ايلين	٤٨
شكل ٧ — بعض النباتات منقوشة على سكين من العظم	٤٩
شكل ٨ — مجموعة من الرجال وامامهم دب صور من الامام	٥٠
شكل ٩ (أب) — قطعة من عظم وعمل الرنة ، عليها ٦٩ علامة مختلفة	٥١
شكل ١٠ — قطعة عظمية عليها العديد من العلامات المختلفة	٥٣
شكل ١١ — اشكال مختلفة لرأس حصان	٦٦
شكل ١٢ — اشكال مختلفة لرأس حصان	٦٧
شكل ١٣ (أ) — بصمات وحصانان بريان	٦٨
شكل ١٣ (ب) — بصمات الكف	٦٩
شكل ١٤ — رسوم أولية لبعض الحيوانات	٧٠
شكل ١٥ — حصان ، ظهرت فيه قواعد المنظور	٧٠
شكل ١٦ — حيوان ملون بلون واحد	٧١
شكل ١٧ — مجموعة لرؤوس بعض الأيائل	٧٢

رقم الصفحة	رقم الشكل
٧٤	شكل ١٨ - خنزير برى جامع
٧٥	شكل ١٩ - حصان فوقه ايل مرسوم بلون واحد
٧٨	شكل ٢٠ - فيسل وقد ظهر رسم قلب بداخله في موضعه الصحيح
٧٨	شكل ٢١ - سهام مسددة الى منطقة القلب في ثور وحشى
٨٠	شكل ٢٢ - رسم آدمى متنكر في صورة اجزاء من حيوانات مختلفة
٨٢	شكل ٢٣ - رموز غامضة
٨٤	شكل ٢٤ - فنح لصيد ماموث
٨٤	شكل ٢٥ - فنح لصيد ايل
٨٨	شكل ٢٦ - بداية العمل في رسم صياد .
٨٨	شكل ٢٧ - صياد زخرف صدره بمجموعة من الخطوط العرضية
٩٠	شكل ٢٨ - صيادون يهاجمون قطع من ايائل
٩١	شكل ٢٩ - اشكال محورة لرجال
٩٢	شكل ٣٠ - اشكال انثوية ، بالغ الفنان في تمثيل العجز والفخذين
٩٢	شكل ٣١ - صياد على وشك السقوط بعد اصابته بسهم
٩٣	شكل ٣٢ - النمط الاول لشكل الانسان
٩٤	شكل ٣٣ - النمط الثانى لشكل الانسان
٩٤	شكل ٣٤ - النمط الثالث لشكل الانسان
٩٤	شكل ٣٥ - النمط الرابع لشكل الانسان
٩٥	شكل ٣٦ - صيادان يحاولان اصابة وعل
٩٦	شكل ٣٧ - صياد في محاولة لصيد خنزير برى
٩٦	شكل ٣٨ - صياد يهرب من ثور برى جريح
٩٧	شكل ٣٩ - مجموعة من المحاربين

رقم الصفحة	رقم الشكل
١٧	شكل ٤٠ — مجموعة من المحاربين
١٨	شكل ٤١ — امرأتان تجمعان العسل
اشكال الكتاب الثانى : تاريخ الفن فى مصر القديمة	
١١٥	شكل ٤٢ — رسمان لزوجين
١١٦	شكل ٤٣ — شريف يطعن بحربته سمكتين
١١٦	شكل ٤٤ م — منضدة عليها عقود
١١٧	شكل ٤٥ — حمار يحمل كيسين
١٢٣	شكل ٤٦ — الخطوط المرشدة
١٢٤	شكل ٤٧ — الشباك ذات المربعات
١٢٧	شكل ٤٨ (أ) — رسم لآبو الهول على بردية
١٢٧	شكل ٤٨ (ب) — تخيل الفنان الحديث لرسم آبو الهول
١٣٠	شكل ٤٩ — فخار من حضارة البدارى
١٣١	شكل ٥٠ — فخار من حضارة نقادة الاولى
١٣٢	شكل ٥١ — رجال ونساء يرقصون — نقادة الاولى
١٣٢	شكل ٥٢ — افراس النهر حول أربع سمكات — نقادة الاولى
١٣٣	شكل ٥٣ — صياد يقود اربعة كلاب
١٣٤	شكل ٥٤ — حيوانات البيئة كما صورها صياد شط الرجال
١٣٥	شكل ٥٥ (أ) — اناء عليه خطوط متموجة
١٣٦	شكل ٥٥ (ب) — اناء عليه خطوط حلزونية
١٣٦	شكل ٥٦ — اناء عليه منظر من سفينتين
١٣٦	شكل ٥٧ — راع يسوق قطعيا من الماعز
١٣٧	شكل ٥٨ — منظر يمثل كبشين متقابلين متحفزين
١٣٩	شكل ٥٩ — صورة جدارية — انكوم الاحمر
١٣٩	شكل ٦٠ — تفصيلات من الصورة الجدارية
١٤٠	شكل ٦١ — سكنين جبل العركى
(م ٢٦ — تاريخ الفن فى الشرق الادنى، القديم)	

رقم الصفحة	رقم الشكل
١٤١	شكل ٦٢ — السفن المتداخلة
١٤٢	شكل ٦٣ — لوحة محلى اعلاها بنقش لوعلين متقابلين
١٤٣	شكل ٦٤ — صلاية صيد الاسود
١٤٥	شكل ٦٥ — غادة البدارى
١٤٦	شكل ٦٦ — تمثال صغير من العاج
١٤٦	شكل ٦٧ — اناء من العاج فى هيئة فرس النهر
١٤٨	شكل ٦٨ — تمثال لامرأة من الصلصال ومشط من العاج
١٥٠	شكل ٦٩ — نقوش دبوس الملك العقرب
١٥٠	شكل ٧٠ — نقوش دبوس قتال الملك نعرمر
١٥٢	شكل ٧١ — وجهها صلاية الملك نعرمر
١٥٦	شكل ٧٢ — تمثال لامرأة من العاج ذات شعر متموج
١٥٧	شكل ٧٣ — تمثال لامرأة من العاج برداء حابك
١٥٨	شكل ٧٤ — رأس لرجل بلحية طويلة
١٦٠	شكل ٧٥ — رأس كلب مطوق من العاج
	شكل ٧٦ — ما يمثل ستائر الحصر وقد علقت بحبال فى
١٦٥	قضبان من الخشب
١٦٩	شكل ٧٧ — جزء من مناظر مقبرة رع حتب
١٧٠	شكل ٧٨ — رسم لتمثال ست كا
١٧٢	شكل ٧٩ — رسم لوحة ايونو
١٧٥	شكل ٨٠ — صورة لاوز ميدوم
١٨٧	شكل ٨١ — الالهة نخبت ترضع الملك ساحورع
١٨٨	شكل ٨٢ — ممثلات الضياع
١٨٨	شكل ٨٣ — آلهة بعض المظاهر الطبيعية
١٩١	شكل ٨٤ — نى عنخ خنم وخنم حتب يتعانقان
١٩٢	شكل ٨٥ — ممثلات الضياع

رقم الشكل	رقم الصفحة
شكل ٨٦ — ادخال الحب الارض الطينية	١٩٢
شكل ٨٧ (أ) — بقرة تحلب وقد وقف صفارها من حولها	١٩٢
شكل ٨٧ (ب) — حرث الارض	١٩٢
شكل ٨٨ — تسمين البشروش والاوز	١٩٢
شكل ٨٩ (أ) — أعمال النجارة	١٩٣
شكل ٨٩ (ب) — أعمال النجارة	١٩٣
شكل ٨٩ (ج) صناعة المراكب	١٩٤
شكل ٨٩ (د) — صناعة المراكب	١٩٤
شكل ٩٠ — تى فى زورق بدغل من البردى	١٩٤
شكل ٩١ — قطع من الماشية فى مجرى مائى	١٩٥
شكل ٩٢ — بتاح حتب يتابع ما يحدث فى الحياة اليومية	١٩٧
شكل ٩٣ — كلاب الصيد تهاجم الضباع والوعول والظباء	١٩٨
شكل ٩٤ — بتاح حتب يتابع ما يحدث فى الحياة اليومية	٢٠٠
شكل ٩٥ — مرروكا يستمع الى نغمات الموسيقى	٢١٥
شكل ٩٦ — حزن النساء والرجال	١٢٥
شكل ٩٧ — حصار الجند لمدينة محصنة	٢١٧
شكل ٩٨ — محاصرة حصن اسيوى	٢١٨
شكل ٩٩ (أ) — رأس الصقر حورس	٢٢٢
شكل ٩٩ (ب) — تخيل للصقر حورس رائدا وامامه تمثال الملك	٢٢٣
شكل ٩٩ (ج) — تخيل للصقر حورس فوق حامل	٢٢٣
شكل ١٠٠ — مجموعات من المصارعين	٢٢٣
شكل ١٠١ — مجموعة من الكنعانيين بخصائصهم القومية	٢٣٤
شكل ١٠٢ — نقل تمثال جحوتى حتب	٢٣٥
شكل ١٠٣ — ملكة بونت	٢٤٧
شكل ١٠٤ — اخناتون وزوجته نفرتيتى	٢٤٩

رقم الصفحة	رقم الشكل
٢٥٠	شكل ١٠٥ - نفرتيتى تهم بتقبيل زوجها اخناتون
٢٥٠	شكل ١٠٦ - اخناتون وزوجته عند نعش ابنتهما
٢٥٢	شكل ١٠٧ - طائر يتأهب للغطس فى الماء
٢٥٦	شكل ١٠٨ - تحتمس الرابع فى حربه ضد الاسيويين
٢٥٧	شكل ١٠٩ - سيتى الاول فى حربه ضد الحيثيين
٢٦٤	شكل ١١٠ - خادمة صورت من الخلف
٢٦٥	شكل ١١١ - مجموعة من العازفات والراقصات
٢٦٧	شكل ١١٢ - طفلتان عاريتان
٢٦٨	شكل ١١٣ - المعارك الوهمية بين القطط والفران
٢٦٨	شكل ١١٤ - فرس النهر فوق شجرة
٢٦٨	شكل ١١٥ - فرقة موسيقية
٢٦٩	شكل ١١٦ - قط يرعى الاوز
٢٦٩	شكل ١١٧ - ثعلب يرعى الماعز
٢٧٠	شكل ١١٨ - اسد يلعب مع تيس

اشكال الكتاب الثالث : تاريخ الفن فى بلاد النهرين

٣١٦	شكل ١١٩ - اوانى فخارية عليها رسومات مختلفة من سامراء
٣١٨	شكل ١٢٠ (ا، ب) - اشرطة زخرفية تتألف من مخلوقات بشرية
٣١٩	شكل ١٢١ - تمثال الربة الام
٣٢١	شكل ٢٢٢ - المناظر المسجلة على اناء الوركاء
٣٢٤	شكل ١٢٣ - اختام اسطوانية
٣٢٦	شكل ١٢٤ - تمثال لرجل ملتحى داخل اناء
٣٤٩	شكل ١٢٥ - تنصيب زمرى ليم
٣٦٠	شكل ١٢٦ - تصويرى جدارى من قصر كورى كالزو
٣٦٢	شكل ١٢٧ - كدورو من عهد الملك مليشباك
٣٧٤	شكل ١٢٨ - بوابة قصر سرجون
٣٧٥	شكل ١٢٩ - بوابة قصر سرجون

قائمة الصور

صور الكتاب الاول : تاريخ الفن في عصور الانسان الاول

- صورة ١ — فك هيدلبرج (اعدل الصورة من فضلك) .
- صورة ٢ — غطاء جمجمة انسان الصين .
- صورة ٣ — غطاء جمجمة انسان وادي نياندر .
- صورة ٤ — تخيلات مختلفة لشكل انسان وادي نياندر .
- صورة ٥ — جمجمة انسان لاكينا .
- صورة ٦ — جمجمة انسان لاشبل اوسانت .
- صورة ٧ — جمجمة انسان لاموستير .
- صورة ٨ — تمثال حصان فوجلهرد .
- صورة ٩ — تمثال من العاج لحيوان الماموث .
- صورة ١٠ — تمثال من العاج لاسد .
- صورة ١١ — رأس اسد من العاج .
- صورة ١٢ — نحت لحيوان البيزون .
- صورة ١٣ — تفاصيل لنحت حيوان البيزون .
- صورة ١٤ — نحت لرأس فرس يصهل .
- صورة ١٥ — دب من الصلصال (اعدل الصورة من فضلك) .
- صورة ١٦ — الجزء الاعلى من قاذفة الرماح .
- صورة ١٧ — تمثال فينوس فلندورف .
- صورة ١٨ — تمثال لسبيج .
- صورة ١٩ — تمثال غادة براسمبوى .
- صورة ٢٠ — رسم محفور لحيوان الابل .
- صورة ٢١ — رسم محفور لسمكة الفوريللا .
- صورة ٢٢ — رسم محفور يمثل ايلين وسمكتين .
- صورة ٢٣ — الكركدن من كهف لاسكو .
- صورة ٢٤ — احد الخيول البرية من كهف لاسكو .
- صورة ٢٥ — ثور برى في حالة جموح .
- صورة ٢٦ — مجموعة من الحيوانات تمثل الحصان والثور البرى .
- صورة ٢٧ — بيزون تتدلى احشائه ورجل مستلقيا على ظهره .
- صورة ٢٨ — تيس .

صورة ٢٩ - مجموعة من البيزون .

صورة ٣٠ - بيزون من كهف التاميرا .

صور الكتاب الثانى : تاريخ الفن فى مصر القديمة :

شورة ٣١ (١) - صاحب المقبرة يتجه الى اليمين .

صورة ٣١ (ب) - صور لبعض الاتباع .

صورة ٣٢ (١) - صاحب المقبرة يتجه الى اليسار .

صورة ٣٢ (ب) - صاحب المقبرة يتجه الى اليمين .

صورة ٣٣ - دبوس قتال الملك المعقرب .

صورة ٣٤ - لوحة الملك جت .

صورة ٣٥ (١ ، ب) - نموذجان لالواح الافراد فى العصر العتيق .

صورة ٣٦ (١ ، ب) - تمثال لملك بتاج الوجه القبلى .

صورة ٣٧ - امرأة من العاج .

صورة ٣٨ (١) - سيدة تحمل طفلا على صدرها .

صورة ٣٨ (ب) - سيدة تحمل طفلا على خصرها .

صورة ٣٨ (ج) - سيدة تحمل طفلا على كتفها الايسر .

صورة ٣٩ (١ ، ب) - تمثال لرجل له لحية طويلة .

صورة ٤٠ - رجل جالس على مقعد .

صورة ٤١ - رجل راكع .

صورة ٤٢ - تمثال الملك خع سخم .

صورة ٤٣ - تمثال اسد مكشرا عن انيابه .

صورة ٤٤ (١ ، ب) - قرد من الالبستر .

صورة ٤٥ - الملك جسر يؤدى احد الشعائر المقدسة .

صورة ٤٦ (١) - حسى رع واقفا .

صورة ٤٦ (ب) - حسى رع جالسا .

صورة ٤٧ (١) - تمثال الملك جسر .

صورة ٤٧ (ب) - الجزء الاعلى من تمثال الملك جسر .

صورة ٤٨ - تمثال رئيس بناء لسفن .

صورة ٤٩ (١ ، ب) - سبا وزوجته .

صورة ٥٠ - نقوش غائرة ملأت بعجينة ملونة .

صورة ٥١ - تمثال حم ايون .

صورة ٥٢ - تمثال ست كا .

صورة ٥٣ - تمثال الملك خوفو .

- صورة ٥٤ (١) تمثال الملك خعفرع .
صورة ٥٤ (ب) — الجزء الاعلى من تمثال الملك خعفرع .
صورة ٥٥ — تمثال ابو الهول بالجيزة .
صورة ٥٦ — الملك منكاورع وزوجته خع مررنبتى .
صورة ٥٧ — الملك منكاورع بين حتحور وممثلة الاقليم السابع عشر .
صورة ٥٨ — حتحور تتوسط منكاورع وممثلة الاقليم الخامس عشر .
صورة ٥٩ (١ ، ب) — تمثال اربع حتب وزوجته نفرت .
صورة ٦٠ — تمثال نصفى للامير عنخ حاف .
صورة ٦١ — قرد يساعد فى عصر العنب .
صورة ٦١ (١ ، ب) — راسان بديلان .
صورة ٦١ (ج ، د) — راس بديل فريد .
صورة ٦٢ — ابواب وهمية .
صورة ٦٣ — نى عنخ خنم وخنم حتب يتعاقان .
صورة ٦٤ — صيد افراس النهر .
صورة ٦٥ (١) — بعض الرعاة يقودون قطيعا من الماشية .
صورة ٦٥ (ب) — قطع من الماشية فى مجرى مائى .
صورة ٦٦ — ولادة عجل .
صورة ٦٧ (١) — مناظر الحياة فى الحقل .
صورة ٦٧ (ب) الصيد والقنص فى الصحراء .
صورة ٦٨ (١ ، ب) راس ضخيم للملك وسركاف .
صورة ٦٩ — رأس الملك وسركاف .
صورة ٧٠ — الملك ساحورع وبجانبه ممثل اقليم قفط .
صورة ٧١ — الكاتب المصرى فى متحف اللوفر .
صورة ٧٢ — الكاتب المصرى فى المتحف المصرى .
صورة ٧٣ — تمثال كا ابرو خوفو .
صورة ٧٤ (١ ، ب ، ج ، د) — تمثال اربع نفر .
صورة ٧٥ — تمثال خع باو بتاح .
صورة ٧٦ (١) — تمثال نفر احي فى مرحلة الشباب .
صورة ٧٦ — تمثال نفر احي فى مرحلة الشيخوخة .
صورة ٧٧ — تمثال القزم خنم حتب .
صورة ٧٨ — تمثال الكاهن كاام قد .
صورة ٧٩ (١) تمثال كاعبر (شيخ البلد) من الخشب .
صورة ٧٩ (ب) — تمثال كاعبر فى شبابه من الخشب .

- صورة ٧٩ (ج) — تمثال لامرأة من الخشب .
صورة ٨٠ — تمثال تنتى وزوجته .
صورة ٨١ — مجموعة تمثل اروكا بتاح وزوجته وابنه .
صورة ٨٢ — مجموعة بن مرو .
صورة ٨٣ — خادمة تطحن الحب .
صورة ٨٤ — رجل يصنع الجعة .
صورة ٨٥ — رجل يشكل الفخار .
صورة ٨٦ — طفلان يلعبان .
صورة ٨٧ — رأس اسد .
صورة ٨٨ (١) — مروكا يرسم على لوحته .
صورة ٨٨ (ب) — الوزير خنتى كا يرسم على لوحته .
صورة ٨٩ — مروكا وسط ولديه .
صورة ٩٠ — الفتيات الراقصات .
صورة ٩١ — الملك بيبى الاول جاثيا .
صورة ٩٢ — الملك بيبى الاول وخلفه الصقر حورس .
صورة ٩٢ (١) — الملك بيبى الاول ومرنوع من النحاس .
صورة ٩٢ (ب) — الجزء الاعلى من تمثال بيبى الاول ومرنوع .
صورة ٩٣ — الملكة عنخس مري رع وابنها بيبى الثانى .
صورة ٩٤ ، ٩٥ — رأس الصقر حورس من الذهب .
صورة ٩٦ — القزم سنب وعائلته .
صورة ٩٧ — رئيس اطباء نى غنخ رع .
صورة ٩٨ (١) — تمثال ميثى فى شبابه .
صورة ٩٨ (ب) — تمثال ميثى فى مرحلة النضوج .
صورة ٩٩ — نقش بارز ملون للملك منتوحتب نب حبت رع .
صورة ١٠٠ — منتوحتب يهم بضرب احد الاعداء الليبيين .
صورة ١٠١ — جزء من تابوت الاميرة كاويت .
صورة ١٠٢ — الاميرة عاشيت فى احدى الضياع الملكية .
صورة ١٠٣ — بقرة يحلبها خادم .
صورة ١٠٤ — الاميرة عاشيت تستكمل بعض زينتها .
صورة ١٠٥ — الاله اتوم يقدم سنوسرت الاول الى الاله مون .
صورة ١٠٦ — الاله بتاح يعانق الملك سنوسرت الاول .
صورة ١٠٧ — الملك سنوسرت الاول فى جرية طقسية .

- صورة ١٠٨ — الملك سنوسرت الثالث في مقصورة الحب سد .
صورة ١٠٩ (١ ، ب ، ج ، د) — رسوم الحيوان والطير .
صورة ١١٠ — ثلاث من بنات جحوتى حتب .
صورة ١١١ — تمثال منتوحب نب حبت رع .
صورة ١١٢ — تمثال سنوسرت الاول .
صورة ١١٣ (١ ، ب) — تمثال الملكة نفرت .
صورة ١١٤ (١ ، ب ، ج) — وجوه جاده للملك سنوسرت الثالث .
صورة ١١٥ (١ ، ب) — امنمحات الثالث .
صورة ١١٦ (١ ، ب) — امنمحات الثالث على هيئة اسد راقد بوجه بشرى .
صورة ١١٧ — مقدما القربان .
صورة ١١٨ — تمثال الكا .
صورة ١١٩ — خادمتان .
صورة ١٢٠ — الاميرة سنوى .
صورة ١٢١ — تمثال خرتى حتب .
صورة ١٢٢ — تمثال جبو .
صورة ١٢٣ (١ ، ب) — تمثال مكعب .
صورة ١٢٤ — تمثال امير مؤتزر .
صورة ١٢٥ — تحتمس الثالث يضرب زعماء البلاد الاجنبية .
صورة ١٢٦ — اخناتون وعائلته يتعبدون الى قرص الشمس .
صورة ١٢٧ — اخناتون تحت اشعة قرص الشمس .
صورة ١٢٨ (١ ، ب) — نفرتيتى تقدم قربانا للاله آتون .
صورة ١٢٩ — الكاهن يقوم بطقس التطهير امام سيتى الاول .
صورة ١٣٠ — رمسيس الثالث يصيد الثيران الوحشية .
صورة ١٣١ — تمثال تحتمس الثالث .
صورة ١٣٢ — تمثال الملك تحتمس الثالث .
صورة ١٣٣ — تمثال تحتمس الثالث .
صورة ١٣٤ — تمثال الملكة حتشبسوت .
صورة ١٣٥ — تمثال الملكة حتشبسوت على هيئة اسد رابض .
صورة ١٣٦ — تمثال الملكة حتشبسوت جاثية .
صورة ١٣٧ (١ ، ب) — تمثال الملك امنحتب الثانى .
صورة ١٣٨ — رأس تمثال الملك امنحتب الثالث .
صورة ١٣٩ — تمثال لامنحتب الثالث يمثله في قميص النوم .

- صورة ١٤٠ — رأس الملكة تى .
صورة ١٤١ — تمثال للملك اخناتون .
صورة ١٤٢ — تمثال رأس نفرتيتى بمتحف برلين .
صورة ١٤٣ — تمثال رأس نفرتيتى بالمتحف المصرى .
صورة ١٤٤ — الملك حور محب على هيئة كاتب .
صورة ١٤٥ — تمثال الملك رمسيس الثانى .
صورة ١٤٦ — تمثال للملك رمسيس الثانى زاحفا متعبدا .
صورة ١٤٧ — تمثال للملك رمسيس الثالث .
صورة ١٤٨ — تمثال للملك رمسيس السادس .
صورة ١٤٩ (أ ، ب) — تمثال سنموت والاميرة نفرو رع .
صورة ١٥٠ (أ) — تمثال سنموت والاميرة نفرو رع .
صورة ١٥٠ (ب) — تمثال سنموت والاميرة نفرو رع .
صورة ١٥١ (أ) — تمثال امنحتب ابن حابو فى شبابه .
صورة ١٥١ (ب) — تمثال امنحتب ابن حابو شيخا .
صورة ١٥٢ — تمثال كاتب امام لاله جحوتى .
صورة ١٥٣ — تمثال جحوتى يعلو كتف الكاتب .
صورة ١٥٤ (أ ، ب ، ج) — مجموعة من تماثيل الافراد .
صورة ١٥٥ — نقش يمثل منتومحات جالسا .
صورة ١٥٦ — نقش يمثل سيده جالسة ترضع طفلا .
صورة ١٥٧ — نقش يمثل مجموعة من الندابات .
صورة ١٥٨ — تمثال من الذهب للاله امون .
صورة ١٥٩ — تمثال من البرونز للملكة كاروماما .
صورة ١٦٠ — تمثال من الالبستر للاميرة امنريدس .
صورة ١٦١ — تمثال لمنتومحات .
صورة ١٦٢ — تمثال يمثل رأس لمنتومحات .
صورة ١٦٣ — تمثال للاميرة « عنخ نس نفرايب رع » .
صورة ١٦٤ — تمثال لحربس .
صورة ١٦٥ — تمثال لواح ايب رع .
صورة ١٦٦ — تمثال لنخت حور حب .
صورة ١٦٧ — تمثال للالهة ايزيس .
صورة ١٦٨ — تمثال للحكيم ايمحتب .
صورة ١٦٩ (أ ، ب ، ج ، د) — مجموعة تماثيل تمثل رؤوس صغيرة .

صور الكتاب الثالث : تاريخ الفن في بلاد النهرين :

- صورة ١٧٠ — بقايا آنية فخارية رسم على عنقها وجه انساني .
- صورة ١٧١ (ا ، ب) تمثال لرجل وامرأة برأس افعى .
- صورة ١٧٢ — اناء الوركاء .
- صورة ١٧٣ — لوحة صيد الاسود .
- صورة ١٧٤ — ابريق من الحجر الجيري .
- صورة ١٧٥ (ا ، ب ، ج ، د) طبعات لاختام اسطوانية .
- صورة ١٧٦ — تمثال لرجل ملتج من الوركاء .
- صورة ١٧٧ — رأس الوركاء .
- صورة ١٧٨ — رأس كبش .
- صورة ١٧٩ — تمثال عجل مطعم .
- صورة ١٨٠ — لوحة الشخصية ذات الريش .
- صورة ١٨٢ — لوح اورنانشى .
- صورة ١٨٣ — لوح العقبان .
- صورة ١٨٤ — تفاصيل من لوح العقبان .
- صورة ١٨٥ — لوح الكاهن دودو .
- صورة ١٨٦ — طبعة لختم تظهر الرجل الثور يفصل بين حيوانين مفترسين .
- صورة ١٨٧ — تماثيل مجموعة من المتعبدين .
- صورة ١٨٧ (ا) — تمثال نذرى لرجل متعبد .
- صورة ١٨٧ (ب) — تمثال نذرى لامرأة متعبدة .
- صورة ١٨٨ — تمثال « ابيه ايل » .
- صورة ١٨٩ — تمثال المغنية « اور نانشى » .
- صورة ١٩٠ — عربية بعجلتين تجرها أربعة حيوانات .
- صورة ١٩١ — تمثال للمصارعين .
- صورة ١٩٢ — قيثاره .
- صورة ١٩٣ — تيسن يستند الى شجرة مزدهرة .
- صورة ١٩٤ — لوح نرام — سين .
- صورة ١٩٥ — بصمة ختم شار كالى شارلى .
- صورة ١٩٦ — بصمة ختم تمثل جلجامش يخلق اسدا .
- صورة ١٩٧ (ا) — بصمة ختم تمثل جلجامش يطاءً بقدمه عنق جاموسة .
- صورة ١٩٧ (ب) — الرجل الثور يقاتل اسدا وجلجامش يصارع ثورا .
- صورة ١٩٨ — بصمة ختم لاسطورة ايتانا الراعى .

- صورة ١٩٩ — اله واقف داخل عربة يجرها اسد مجنح .
- صورة ٢٠٠ — راس يمثل رجلا ملتحيا يلبس عمامة .
- صورة ٢٠١ — راس برونزى للملك سرجون .
- صورة ٢٠٢ — لوح اور نمو .
- صورة ٢٠٢ (١) تفاصيل من لوح اورنمو .
- صورة ٢٠٣ — تمثال يمثل جوديا جالسا .
- صورة ٢٠٤ — تمثال يمثل جوديا واقفا .
- صورة ٢٠٥ — تمثال يمثل زوجة جوديا ؟
- صورة ٢٠٦ — تمثال لارو ننجرسو .
- صورة ٢٠٧ — تمثال لثور راقد براس بشرى .
- صورة ٢٠٨ — جزء من تصوير جدارى من قصر مارى .
- صورة ٢٠٩ — الجزء الاعلى من لوح قانون حمورابى .
- صورة ٢١٠ — تمثال الربة بار .
- صورة ٢١١ — تمثال « الربة ذات الوعاء المتدفق » .
- صورة ٢١٢ — تمثال لاحد الالهة ؟ او لاحد الملوك ؟
- صورة ٢١٣ — اله بأربعة وجوه .
- صورة ٢١٤ — الهة بأربعة وجوه .
- صورة ٢١٥ — ثلاث عنزات من البرونز .
- صورة ٢١٦ — تمثال « هابد لارسة » .
- صورة ٢١٧ — جزء من واجهة معبد كاسى .
- صورة ٢١٨ — كدورو او لوح الحدود .
- صورة ٢١٩ (١ ، ب ، ج) — بصمات اختتام اسطوانية من العصر الكاسى .
- صورة ٢٢٠ — راس لرجل من الفخار .
- صورة ٢٢١ — تمثال للبوّة من الفخار .
- صورة ٢٢٢ — صور جدارية من قصر توكولتى نينورتا .
- صورة ٢٢٣ — مخلوق اسطورى مجنح يطبق يده على عنق ثور .
- صورة ٢٢٤ — ثور مجنح براس آدمى .
- صورة ٢٢٥ — الملك تجلاتبلسر الثالث فى استقبال رسمى .
- صورة ٢٢٦ — الملك تجلاتبلسر الثالث فى استقبال رسمى .
- صورة ٢٢٧ — اله الجبل فى صورة بشرية .
- صورة ٢٢٨ — مذبح يرجع الى عهد توكولتى نينورتا الاول .
- صورة ٢٢٩ — شجرة الحياة .

- صورة ٢٣٠ – انسان براس طائر جارج .
- صورة ٢٣١ – لبؤة محتضرة وقد اصابتها السهام .
- صورة ٢٣٢ – اسد ينزف من حلقه بعد أن اخترق السهم جسده .
- صورة ٢٣٣ – صيد الحمر الوحشية .
- صورة ٢٣٤ – اسد حارس في صورته الطبيعية .
- صورة ٢٣٥ – اسد مجنح براس بشرية .
- صورة ٢٣٦ – ثور مجنح براس انسان .
- صورة ٢٣٧ – ثور مجنح براس انسان .
- صورة ٢٣٨ – بطل يقبض على عنق اسد .
- صورة ٢٣٩ – ٢٤١ – بصمات الاختتام اسطوانية .
- صورة ٢٤٢ – راس لسيدة من العاج .
- صورة ٢٤٣ – لبؤة تفترس رجلا نوبيا .
- صورة ٢٤٤ – رسم للوح مكون من الاجر المزجج .
- صورة ٢٤٥ – تمثال لامرأة عارية .
- صورة ٢٤٦ – تمثال للملك شلما نصر الثالث .
- صورة ٢٤٧ – لوح من عصر الملك البابلي « نبو – ابلا – ادبيا » .
- صورة ٢٤٨ – كدورو من عهد الملك « مردك – ابلا – ادبنا » الثاني .
- صورة ٢٤٩ – زخارف قاعة العرش من الاجر المزجج .
- صورة ٢٥٠ – بوابة عشتار .
- صورة ٢٥١ – ثور من الاجر المزجج .
- صورة ٢٥٢ – تنين من الاجر المزجج .

الخرائط :

- ١ – خريطة لمواقع اهم الكهوف في فرنسا واسبانيا بعد صفحة ١٠٠
- ٢ – خريطة لاهم المواقع الاثرية في مصر القديمة بعد صفحة ٢٨٨
- ٣ – خريطة لاهم المواقع الاثرية في بلاد النهرين بعد صفحة ٣٨٨

فهرس الموضوعات

الصفحة	الاهداء
هـ	المقدمة
ز	المدخل
١	تاريخ الفن ٣ ، الفن ٤ ، الفنان ٦ ، تذوق الفن ٧ ، الرسم ١٠ ، الرسم البسيط ١١ ، الرسم كعمل فنى متكامل ١١ ، الرسم التحضيرى ١١ ، الخط ١١ ، الظل والنور ١٢ ، اللون ١٣ ، اللمس ١٥ ، النحت ١٥ ، التصوير ١٧ ، طريقة الاداء فى التصوير ١٨ ، الفرسكو ١٨ ، التمبرا ١٨ ، الزيت ١٩ ، الالوان المائية ١٩ .
٢١	الكتاب الاول : تاريخ الفن فى عصور الانسان الاول
٢٣	الفصل الاول : الانسان الاول
	الفترات الجليدية ٢٥ ، الكشف عن بقايا الانسان الاول ٢٩ ، انسان وادى نياندر ٣٠ ، انسان كرومانيو ٣٣ ، انسان جريما لدى ٣٤ .
٣٦	الفصل الثانى : النحت فى العصر الحجري القديم الاعلى
	التمائيل الحيوانية ٣٨ ، التمائيل النسائية ٤٣ ، تماثيل الرجال ٤٥ ، الرسوم المحفورة ٤٥ ، هل عرف الانسان الاول الكتابة ٥٠ .
٥٤	الفصل الثالث : التصوير فى الكهوف
	قصة الاكتشاف ٥٥ ، كهف التاميرا ٥٦ ، كهف لاسكو ٦١ ، كيفية التحقق من اصالة رسوم الكهوف ٦٣ ، اساليب التصوير فى الكهوف فى العصر الاورينياسى ٦٤ ، اساليب التصوير فى الكهوف فى العصر المجدلينى ٧٠ ، ماذا كان السبب والفرض الكامن من وراء هذا الفن ٧٦ ، وظيفة الكهوف ذات الرسوم ٨١ ، الرسوم الادمية فى الكهوف ٨١ ، الفلامات الغامضة ٨٢ ، الالوان ٨٥ .

الصفحة

٨٦

الفصل الرابع : التصوير في المآوى الصخرية

قصة الاكتشاف ٨٦ ، التكنيك ٨٧ ، الاسلوب ٨٩ ، حديث
الصور ٩٥ ، الهدف من التصوير ٧٠ ، التاريخ ٩٩ ، صور
كتاب تاريخ الفن في عصور الانسان الاول ١٠٠ ، خريطة
لمواقع اهم الكهوف في فرنسا واسبانيا ١٠٠ .

بعد ص ١٠٠

صور الكتاب الاول

١٠١

الكتاب الثاني : تاريخ الفن في مصر القديمة

١٠٣

الفصل الاول : الاطار التاريخي

الموقع ١٠٣ ، طبيعة مصر ١٠٣ ، عصور ما قبل التاريخ ١٠٥ ،
العصر الحجري القديم ١٠٥ ، العصر الحجري الوسيط ١٠٦ ،
العصر العتيق ١٠٦ ، عصر الدولة القديمة ١٠٧ ، العصر
المتوسط الاول ١٠٨ ، عصر الدولة الوسطى ١٠٩ ، العصر
المتوسط الثاني ١٠٩ ، الهكسوس ١٠٩ ، عصر الدولة
الحديثة ١١٠ ، العصر المتوسط الثالث ١١٠ ، العصر
المتاخر ١١١ .

الفصل الثاني : الفن المصري القديم

١١٢

مقدمة ١١٢ ، قواعد الرسم والنقش والتصوير في الفن
المصري ١١٣ ، النقش ١١٨ ، الالوان ١١٩ ، اعداد الجدران
للمرسم والنقش عليها ١٢١ ، نحت التماثيل ١٢٢ .

١٢٩

الفصل الثالث : الفن في عصر ما قبل التاريخ

الرسم والتصوير ١٢٩ ، النقش ١٣٨ ، النحت ١٤٤ .

١٤٩

الفصل الرابع : الفن في بداية الاسرات

النقش ١٤٩ ، نقوش دبوس الملك العقرب ١٤٩ ، نقوش
دبوس الملك نعرمر ١٤٩ ، نقوش صلاية الملك نعرمر ١٥١ ،
لوحة جت ١٥٣ ، النحت ١٥٥ ، التماثيل الحجرية ١٥٧ ،
تماثيل الحيوانات ١٦٠ .

١٦٢

الفصل الخامس : الفن في عصر الدولة القديمة

نقوش الاسرة الثالثة ١٦٢ ، التصوير ١٦٤ ، النحت ١٦٥ ،
نقوش الاسرة الرابعة ١٦٧ ، فن النقش في عهدى خوفو

التمائم.

وخعفر ١٧١ ، نقوش الملك منكاورع ١٧٢ . نقوش الأفراد
 ١٧٣ ، التصوير في الاسرة الرابعة ١٧٤ . النحت في الاسرة
 الرابعة ١٧٥ ، التماثيل الملكية ١٧٥ . تماثيل خوفو ١٧٥ .
 تماثيل خعفر ١٧٦ ، ابو الهول ١٧٨ . المجموعات المنزلية
 الملك منكاورع ١٧٦ ، تماثيل رع حتب وزوجته نفرت ١٨٢ .
 تماثيل الامير حم ايون ١٨٢ ، تماثيل الامير عنخ حاف ١٨٢ .
 تماثيل الكاتب ستكا ١٨٣ ، الرعوس البديلة ١٨٤ . النفس
 في الاسرة الخامسة ١٨٥ ، النقوش الملكية ١٨٦ . نقوش
 الافراد ١٨٩ ، مقبرة نى عنخ خنوم وختم حتب ١٩٠ .
 مقبرة نى ١٩٠ ، مقبرة بتاح حتب ١٩٥ . النحت ٢٠١ .
 تماثيل الملوك ٢٠١ ، رأس وسركاف الجراتيتى ٢٠١ ، رأس
 وسركاف من حجر الجرايكه ٢٠١ ، تماثيل ساحورع جالسا
 على العرش ٢٠١ ، تماثيل الافراد ٢٠١ ، تماثيل الكاتب
 المصرى فى باريس ٢٠١ ، تماثيل القاضى كاي ٢٠٢ . تماثيل
 الكاتب المصرى فى المتحف المصرى ٢٠٢ ، تماثيل كا ابرو خوفو
 ٢٠٢ ، تماثالا رع نفر ٢٠٣ ، تماثيل خع باو بتاح ٢٠٤ . تماثالا
 نفر احي ٢٠٤ ، تماثيل القزم خنم حتب ٢٠٥ . تماثيل الكاهن
 كا ام قد ٢٠٥ ، التماثيل الخشبية ٢٠٦ ، تماثيل كاعبر ٢٠٦ ،
 مجموعات التماثيل ٢٠٧ : المجموعات الكاذبة ٢٠٩ . تماثيل
 الخدم والاتباع ٢١١ ، تماثيل الحيوانات ٢١١ ، نقوش الاسرة
 السادسة ٢١٢ ، النقوش الملكية ٢١٢ ، نقوش الافراد ٢١٢ .
 النحت ٢١٨ ، تماثيل الملوك ٢١٨ ، تماثيل بيبى الاول ٢١٨ ،
 تماثيل الملكة عنخس مري رع ٢٢١ ، رأس حورس من
 الذهب ٢٢١ ، تماثيل الافراد ٢٢٤ ، تماثيل القزم سنب
 وعائلته ٢٢٤ ، تماثيل رئيس الاطباء نى عنخ رع ٢٢٤ ،
 تماثيل ميثى ٢٢٥ .

٢٢٦

الفصل السادس : الفن فى عصر الدولة الوسطى

النقش فى عصر الدولة الوسطى ٢٢٦ ، النقوش الملكية ٢٢٦ ،
 نقوش الافراد ٢٣٠ ، النحت فى الدولة الوسطى ٢٣٦ ،
 التماثيل الملكية ٢٣٦ ، تماثيل الافراد ٢٤٢ .

(م ٢٧ — تاريخ الفن فى الشرق الأدنى القديم ،

الصفحة

٢٤٥

الفصل السابع : الفن في عصر الدولة الحديثة

النقوش الملكية ٢٤٥ ، النقوش الملكية والحربية ٢٤٨ ،
النقش في عهد اخناتون ٢٤٨ ، النقش التقليدي في الاسرة
التاسعة عشرة ٢٥٤ ، مناظر مقابر الدولة الحديثة ٢٥٨ ،
النقش والتصوير في مقابر الافراد ٢٦٠ ، الرسوم البزلية
٢٦٧ ، النحت في الدولة الحديثة ٢٧٠ ، التماثيل الملكية
٢٧٠ ، تماثيل الافراد في الدولة الحديثة ٢٧٥ .

٢٧٧

الفصل الثامن : العصر المتأخر

النقش ٢٧٨ ، النحت ٢٨٠ ، صور كتاب تاريخ الفن في مصر
القديمة ٢٨٧ ، خريطة لاهم المواقع الاثرية في مصر ٢٨٨ .

بعد ص ٢٨٧

صور الكتاب الثاني

٢٨٩

الكتاب الثالث : تاريخ الفن في بلاد النهرين

٢٩١

الفصل الاول : الاطار التاريخي

عصور ما قبل التاريخ ٢٩٣ ، العصر الحجري القديم ٢٩٣ ،

العصر الحجري الوسيط ٢٩٤ ، العصر الحجري الحديث
٢٩٥ ، جرمو ٢٩٦ ، تل حسنونه ٢٩٧ ، العصر الحجري
النحاسي ٢٩٧ ، تل حلف ٢٩٧ العبيد ٢٩٧ ، حضارة الوركاء
٢٩٨ ، جمدة نصر ٢٩٩ ، العصور التاريخية ٢٩٩ ،
السومريون ٢٩٩ ، الاكديون ٣٠١ ، الجوتيون ٣٠٢ ، عصر
النبضة السومري ٣٠٣ ، العصر البابلي القديم ٣٠٣ ،
الكاسيون ٣٠٤ ، الاشوريون ٣٠٤ ، العصر الاشوري القديم
٣٠٥ ، العصر الاشوري الوسيط ٣٠٦ ، العصر الاشوري
الحديث ٣٠٦ ، الامبراطورية الاولى ٣٠٧ ، الامبراطورية
الثانية ٣٠٨ ، العصر البابلي المتأخر ٣١١ .

٣١٣

الفصل الثاني : تاريخ الفن في عصر فجر التاريخ

مقدمة ٣١٣ ، تل حسنونة وسامراء ٣١٥ ، العبيد واريبدو
٣١٧ ، الوركاء وجمدة نصر ٣١٨ ، ابناء الوركاء ٣٢٠ ، لوحة
صيد الاسود ٣٢٢ ، الاختتام الاسطوانية ٣٢٣ ، النحت
٣٢٥ .

٣٢٨

الفصل الثالث : تاريخ الفن السومري

النقش ٣٢٨ . لوحة النخعية ذات الرئيس ٣٢٨ . اللوحات
النذرية ٣٢٩ . لوح اور نانشى ٣٣٠ . لوح العقبان ٣٣١ .
لوح الكاهن دودو ٣٣٢ . الاختام الاسطوانية ٣٣٣ . التماثيل
الحجرية ٣٣٣ . التماثيل المعدنية ٣٣٦ .

٣٣٩

الفصل الرابع : (أ) تاريخ الفن الاكدي

النقش ٣٣٩ ، لوح نرام - سين ٣٣٩ . الاختام الاسطوانية
٣٤١ ، التماثيل ٣٤٢ .

٣٤٤

(ب) عصر النهضة السومري

النقش ٣٤٤ ، النحت ٣٤٥ ، تماثيل جوديا ٣٤٥ . روجة
جوديا ٣٤٦ .

٣٤٨

الفصل الخامس : (أ) العصر البابلي القديم

التصوير ٣٤٨ ، النقش ٣٥١ ، لوح قانون حمورابى ٣٥١ .
النقش على الاختام ٣٥٢ . النحت ٣٥٤ ، التماثيل الحجرية
٣٥٤ ، تمثال الربة ذات الوعاء المتدفق ٣٥٤ ، التماثيل
البرونزية ٣٥٦ ، اله بأربعة وجوه ٣٥٦ ، اله بأربعة وجوه
٣٥٦ ، ثلاث عنزات ٣٥٦ ، عابد الارسة ٣٥٦ .

٣٥٨

(ب) تاريخ الفن فى بابل خلال عصر الكاسيين

التصوير الجدارى ٣٥٩ ، النقش ٣٦١ ، لوحات الكدورر
٣٦١ ، النقش على الاختام الاسطوانية ٣٦٣ ، النحت ٣٦٤ .
التماثيل الحجرية ٣٦٤ .

٣٦٥

لفصل السادس : تاريخ الفن الاشورى

التصوير الجدارى ٣٦٦ ، النقش ٣٦٩ ، لوحة اله الجبى
٣٧٠ ، مذبح توكولتى نينورتا الاول ٣٧١ ، شجرة الحياة
٣٧١ ، لبؤة متحضرة ٣٧٢ ، صيد الحمير الوحشية ٣٧٣ .
الكائنات الخرافية ٣٧٣ ، الاسد المجنح ٣٧٤ ، الثور المجنح
٣٧٥ ، الاختام الاسطوانية ٣٧٥ ، النقش على العاج ٣٧٧ .
مونا ليزا ٣٧٧ ، لبؤة تقترب من رجل نوبيا ٣٧٨ ، الزخرفة

الصفحة

بالاجر المزجج ٣٧٨ : النحت ٣٧٩ : تمثال المرأة العارية
٣٧٩ . تمثال شلما نصر الثالث . ٣٨٠ .

٣٨١ الفصل السابع : تاريخ الفن في العصر البابلي المتأخر

النقش ٣٨١ : لوح « نبو - ابلأ - ادينا » ٣٨١ . كدور
« مردك - ابلأ - ادينا » ٣٨٢ : الاختام الاسطوانية ٣٨٤ .
النحت ٣٨٤ . التصوير والزخرفة ٣٨٤ .

٣٨٨ خريطة لأهم المواقع الاثرية في بلاد النهرين
٣٨٨ صور الكتاب الثالث بعد

٣٩٠ بعض المراجع العامة
٣٩٦ مؤلفات الدكتور سيد توفيق
٣٩٩ فهرس الاشكال
٤٠٥ قائمة الصور
٤١٥ فهرس الموضوعات

تم الطبع بالادارة العامة لمطبعة
جامعة القاهرة والكتاب الجامعي
مدير ادارة المطبعة
البرنس حموده حسين
١٩٨٧/٦/٢

رقم الايداع ١٩٨٦/٧٤٧٤

الترقيم الدولي X - ٢٩٤ - ٠٤ - ١٧٧

(مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي ١٩٨٦/٤١٣/٣٠٠٠)

